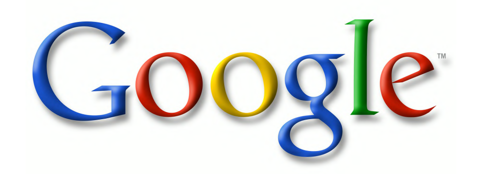
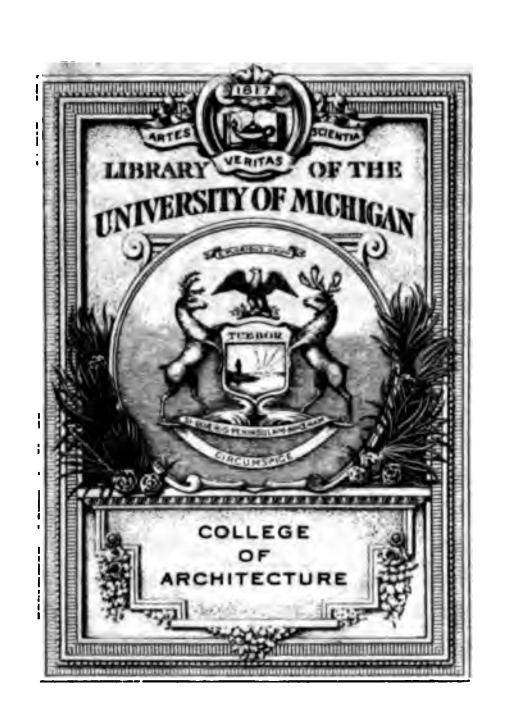



1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

DIE KIRCHLICHE BAUKUNST DES ABENDLANDES

HISTORISCH UND SYSTEMATISCH DARGESTELLT

VON

G. DEHIO UND G. VON BEZOLD.

ZWEITER BAND

HIERZU EIN BILDERATLAS VON 241 TAFELN IN DREI MAPPEN ODER ZWEI BÄNDEN.



STUTTGART 1901.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG

A. KRÖNER.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

ZWEITER BAND.



Vorwort.

Diese Arbeit ist später zu Ende gekommen, als wir bei ihrem Beginn, vor genau zwanzig Jahren, vorausgesetzt hatten. Indes, sie ist zum Ende gekommen. Und wenn wir an die vielen andern denken, die unbeendet liegen geblieben sind, und an die Schwierigkeiten, die wir selbst zu überwinden fanden, so haben wir immer noch Grund, unserem Glück dankbar zu sein.

Der Plan unserer Arbeit war darauf angelegt, dass ihre Teilung zwischen zweien zugleich ein inniges Zusammengehen sein sollte. Wir lebten damals in einer Stadt, in einer Strasse. Aber dies Verhältnis hatte nicht die gehoffte Dauer. Der eine von uns musste bald von München nach Königsberg, später nach Strassburg, der andere nach Nürnberg übersiedeln. Man ermisst leicht, wie viel Hemmungen aus dieser Trennung, die zugleich eine Trennung von den reichen Bibliotheken und Sammlungen Münchens war, uns erwachsen sind. Ausserdem nahmen neue amtliche Pflichten uns stark in Anspruch, so dass die Arbeit nicht immer in dem zu wünschenden gleichmässigen Takt erhalten werden konnte.

An einem jedoch haben wir unverbrüchlich festgehalten: an der Gemeinschaftlichkeit der Reisestudien. Was wir im Vorwort zur ersten Lieferung als Erwartung aussprachen — dass zwei verbundene Beobachter

mehr zu sehen vermögen als zwei vereinzelte —, hat sich dabei vollauf erfüllt, wozu noch die wertvolle Gelegenheit kam, uns fortlaufend über die allgemeinen Fragen in gründlicher Diskussion zu verständigen.

Die im ersten Vorwort dargelegten Grundsätze für die innere Behandlung sind unverändert geblieben. Was die äussere Begrenzung des Stoffes betrifft, so haben wir die anfänglich noch erwogene Ausdehnung auf die Renaissanceepoche bald aufgegeben. Im Mittelalter ist die Kirchenbaukunst so sehr die beherrschende Gattung, dass ihre Geschichte sich mit der allgemeinen Stilgeschichte deckt; für die Renaissance aber würde eine von der weltlichen Baukunst gesonderte Behandlung der kirchlichen kaum durchführbar sein; ausserdem traten zwingende Rücksichten auf die Dauer und die Kosten der Arbeit ein. Aus dem letzteren Grunde — der namentlich auch für den Verleger schwer ins Gewicht fiel — musste schon die Darstellung der gotischen Epoche in relativ etwas knapperen Proportionen gehalten werden, als wir sie für die romanische angenommen hatten.

Das systematische Prinzip in der Anordnung der Abbildungen schliesst es in sich, dass die einzelnen Teile eines Bauwerks an verschiedenen Stellen zur Mitteilung kommen. Wer ein Interesse hat, sie zusammenzubringen, wird das mit Hilfe des Generalregisters leicht ausführen können. Dasselbe hat sich Vollständigkeit nur für den Atlas zur Aufgabe gemacht; für den Text wäre eine erschöpfende Verzeichnung aller Stellen, an denen in irgend einem Zusammenhange ein Name genannt wird, eher eine Unbequemlichkeit; wir haben uns deshalb auf die wichtigeren beschränkt. Der Denkmälerstatistik zu dienen, ist ja ohnedies nicht unser Zweck.

Die Form der Lieferungen, in der das Werk erschienen, ist jetzt in der Einteilung in Bände aufgegangen. Bei Beurteilung des Inhalts bitten wir jedoch die Entstehungszeiten nicht zu vergessen.

Es erschienen: vom Atlas: **1884** Lieferung I (Tafel 1—77), **1887** Lieferung II (Tafel 78—116), **1888** Lieferung III (Tafel 117—210), **1891** Lieferung IV (Tafel 211—282), **1892** Lieferung V (Tafel 283 bis 360), **1894** Lieferung VI (Tafel 361—445), **1898** Lieferung VII (Tafel 446—494), **1900** Lieferung VIII (Tafel 495—601); vom Text: **1884** Band I Seite 1—200, **1887** Seite 201—360, **1888** Seite 361—472, **1892** Seite 473—720, **1898** Band II Seite 1—248, **1900** Seite 249 bis 456, **1901** Seite 457—623.

Ehrerbietigen Dank schulden wir für uns gewährte Reiseunterstützungen Sr. Durchlaucht dem *Fürsten zu Hohenlohe-Langenburg*, kaiserl. Statthalter in Elsass-Lothringen, Sr. Excellenz Staatsminister *Dr. v. Gossler*, s. Z. k. preuss. Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten, und der *K. bayrischen Akademie der Wissenschaften*.

Gruss und Dank sodann allen den Fachgenossen, die uns durch Mitteilung von Zeichnungen oder sonstige Auskünfte unterstützt haben. Wir nennen, in der Hoffnung, niemand vergessen zu haben, die Herren: † *Friedrich v. Schmidt* in Wien, *Hase* in Hannover, *Stier* in Hannover, *Haupt* in Hannover, *Bäcker* in Aachen, *Mertens* in Bonn, *Zindel* in Essen, *Tornow* in Metz, *Meyer* in Schwartau, *Memminger* in Naumburg, *Polaczek* in Strassburg, *v. Geymüller* in Baden-Baden, *Rahn* und *Gladbach* in Zürich, *Cuypers* in Amsterdam, *Peters* im Haag, *Wrangel* in Lund, *Luca Beltrami* in Mailand, *Bertaux* und *Enlart* in Paris, *Casanova* in Madrid, *Lino* in Lissabon; ausserdem eine Anzahl von *Bauämtern*, die an ihrer Stelle genannt sind. Als Zeichner haben mitgearbeitet die Herren: *Höfken*, *Paul Richter*, *Alf. Hofflund*, *Hurst*, *Schelcher*, *Pickersgill*, *Lambert* und *Stahl*, *Jean Reichel*, *Gschwendter*, *Bruno Specht*, *Jos. Biedermann*, *Schnabel*, *F. R. Vogel*, *Franz Mayer*, *G. Heyberger*.

Ein letzter und wärmster Dank sei endlich dem Andenken des *Freiherrn von Cotta* gewidmet, durch dessen Vertrauen wir in den Stand gesetzt wurden, dies Werk ins Leben zu rufen. Seine und

seiner Nachfolger Opferwilligkeit hat es uns möglich gemacht, es so zu gestalten, dass wir hoffen dürfen, damit dem Studium der mittelalterlichen Baukunst eine feste Grundlage gegeben zu haben.

STRASSBURG & NÜRNBERG, im Frühjahr 1901.

G. Dehio. G. v. Bezold.

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

DER GOTISCHE STIL.

DRITTES BUCH.

DER GOTISCHE STIL.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

LITTERATUR. Ueber den gotischen Stil im allgemeinen. — *F. Schlegel:* Grundzüge der gotischen Baukunst, auf einer Reise durch die Rheingegenden, die Niederlanden, die Schweiz und einen Teil Frankreichs, 1804—1805. — *F. Hoffstadt:* Gotisches A-B-C-Buch, 1840. — *C. Möllinger:* Elemente des Spitzbogenstils, 1845. — *A. Reichensperger:* Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart, 1845. — *C. Heideloff:* Der kleine Altdeutsche, 1847. — *G. G. Kallenbach:* Chronologische Formenlehre der altdeutschen Baukunst, 1847. — *V. Statz* u. *G. Ungewitter:* Gotisches Musterbuch, 1856. — *G. Ungewitter:* Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, 1859. 3. Aufl. v. K. Mohrmann, 1890. — *R. Redtenbacher:* Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen [vornehmlich gotischen] Baukunst, 1881.

A. de Caumont: Essai sur l'architecture religieuse du moyen-âge, 1824. — *Derselbe:* Abécédaire archéologique. Architecture religieuse. 5. Aufl. 1870. — *J. Quicherat:* De l'ogive et de l'architecture dite ogivale (Revue archéol. 1850). — *E. Viollet-le-Duc:* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1858—1868. — *A. Saint-Paul:* Viollet-le-Duc et son système archéologique, 1881. — *Colfs:* La filiation généalogique de toutes les écoles gothiques, 1884 (ganz unhistorisch). — *L. Gonse:* L'art gothique, 1890. — *E. Corroyer:* L'architecture gothique, 1892.

G. G. Scott: Lectures on mediaeval architecture, 1878. — *J. H. Parker:* An introduction to the study of Gothic Architecture, 1881. — *Derselbe:* ABC of Gothic Architecture. 2. Aufl. 1882. — *Ch. H. Moore:* Development and character of Gothic Architecture, 1890.

1. Wesen und Name.

Die Wissenschaft vom gotischen Baustil ist jung. Noch heute gerät, wer sich über ihn unterrichten will, alsbald in einen Strudel der widersprechendsten Urteile über sein Wesen und seinen Wert. Was ist nicht alles schon von ihm gesagt worden! Dass er schlechthin barbarisch, ordnungslos, absurd und wieder schlechthin sinnreich, folgerichtig, gedankentief sei; schlechthin mystisch und schlechthin logisch;

schlechthin materialistisch und schlechthin spirituell; schlechthin kirchlich und schlechthin laienhaft; schlechthin deutsch und schlechthin französisch. Alle diese und ähnliche Einseitigkeiten werden begreiflich, wo praktische Parteinahme für oder gegen ihn in Frage kommt. Sollen wir noch heute gotisch bauen? und wenn überhaupt, unter welchen Voraussetzungen? Hierauf wird man von uns keine Antwort erwarten. Wir haben den gotischen Baustil lediglich als eine geschichtliche Erscheinung ins Auge zu fassen.

Verzichtet also die Kunstwissenschaft auf ein absolutes Werturteil, der Ueberzeugung oder dem Gefühl der einzelnen es überlassend, so wird sie doch auf die relative Beurteilung nicht verzichten, der die Frage zu Grunde liegt, wieviel eine Epoche an schöpferischen Gedanken, an ursprünglicher Gestaltungskraft besass. Darauf wird die Antwort nur lauten können: kein Jahrhundert in der Geschichte der europäischen Baukunst war grösser, als das von der Mitte des 12. zur Mitte des 13. währende, das die Vollendung des romanischen und die erste Blüte des gotischen Stils nebeneinander sah, das jede Besonderheit der nach ihren ethnographischen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen so überaus kompliziert angelegten romanisch-germanischen Völkergesellschaft zu ausdrucksvollen Kunstgebilden entwickelte und eben zugleich die Form fand, die die Völker zur Einigung unter einem neuen abendländischen Universalstil zurückführte.

Ein neuer Baustil lässt sich ebensowenig vorsätzlich schaffen, als eine neue Sprache. Er wird nicht gemacht, er entsteht. Und er entsteht, wenn er entstehen muss, d. h. wenn ein veränderter Inhalt des geistigen Gesamtbewusstseins ihn fordert. Seine Anfänge sind deshalb nicht auf dem Höhepunkt eines Weltalters aufzusuchen, sondern in der Tiefe, wo zwei verschiedene Weltalter zusammenstossen, das eine sterbend, das andere zum Leben emporsteigend. Diese uns geläufig gewordenen Sätze treffen überall zu, für den altchristlichen, den romanischen, den Renaissancestil und seine Abwandlungen — nur offenbar für den gotischen nicht. Er wurde geboren im Hochsommer des mittelalterlichen Kultursystems; er setzte sich durch, obgleich sein Vorgänger, der romanische Stil, nichts weniger als ausgelebt war; ja es trat dieser in seine höchste Blüte erst ein, als jener neben ihm eine Zeitlang schon da war. Wir werden also vermuten müssen, dass das Neue im gotischen Stil eine andere Bedeutung hat, als in den anderen eben genannten. Versuchen wir die Vergleichung weiter auszudehnen. Verpflanzung altorientalischer Elemente auf einen neuen,

jugendstarken Volksboden schuf die griechischen Stilarten; von den Germanen aufgenommen verwandelte sich die römische Baukunst zur romanischen; der altchristliche Typus ging aus den Bedürfnissen einer neuen Religion hervor, der Renaissancestil aus einem neuen ästhetischen Ideal. Keiner dieser Beweggründe war für die Gotik bedingend. Ihre Schöpfer wollten weder an dem allgemeinen Raumbilde des Kultgebäudes etwas ändern, noch eine neue Formenwelt begründen, einen neuen »Stil« in der engsten Bedeutung des Wortes. Sie trachteten allein nach der konstruktiv verbesserten Lösung eines alten Problems, dass wir es gleich nennen: der Gewölbebasilika. Somit lässt sich das Verhältnis des gotischen Stils zu den ihm vorangehenden Stilen der christlichen Aera am ehesten mit dem des hellenistisch-römischen zu dem griechischen vergleichen. Aber während der hellenistisch-römische zwar neue Konstruktionsmittel in Gebrauch nahm, das Gewölbe, den Bogen und den Pfeiler, so hatte er doch nicht die Kraft, aus den veränderten Bedingungen heraus auch noch die Formenwelt zu erneuern. Die gotische Epoche hat nacheinander beide Aufgaben erfüllt; doch so, dass ihr die zweite erst zu Bewusstsein kam, als sie in der Lösung der ersten mitten drin stand.

Ist also das Gotische vielleicht nichts anderes als ein mit einseitiger Konsequenz weiterentwickeltes Romanisch? Man möchte sich dazu überreden, wenn man sieht, wie jede einzelne gotische Form auf eine romanische Vorform zurückgeführt werden kann, wie ganze Gruppen von Denkmälern, je nachdem man den Standpunkt der Betrachtung wählt, sowohl als gotische wie als romanische angesprochen werden können. Indes enthielte diese Definition immer nur die halbe Wahrheit. Es ist von Anfang an etwas Eigenes und Neues da, das wir den gotischen Gedanken schlechthin nennen müssen, das wie ein Ferment die gegebene Formenwelt durchdringt und im innersten umwandelt, das über alle Willkür hinaus die Entwickelung auf einen bestimmt vorgezeichneten Weg leitet.

Suchen wir diesen Gedanken zu fassen! In der Komposition romanischer Gebäude war der primäre Willensinhalt das allgemeine Raumbild; es zu verwirklichen, lag der Konstruktion ob. Solange die flache Holzdecke in Gebrauch war, standen Zweck und Mittel in vollem Einklang. Als man aber zum Steingewölbe überging, fand man in diesem einen keineswegs gefügigen Diener. Der Raum musste sich in vielen Stücken dem Gewölbe anpassen, und so geschah, was wir im vorigen Buche ausführlich betrachtet haben: der abendländischen

Kirchenarchitektur ging die Einheit verloren, sie lief in eine sta differenzierte Mehrheit von Raumtypen auseinander. Den umgekehrte Weg nun werden wir die gotische Entwicklung gehen sehen. S beginnt mit einer konstruktiven Einzelfrage. Wie ist d überlieferte Form des Kreuzgewölbes zu verbessern? wie ist dieselt zugleich materiell fester und formell biegsamer zu machen? Die Lösur gab die Erfindung der Ogifs, wie sie ihre Urheber nannten, — Kreu rippen, wie der moderne deutsche Ausdruck lautet. In diesen ist d Formel gefunden, die von der romanischen Vielheit wieder zur Ei heit führt.

Wir werden die Theorie des gotischen Gewölbesystems in eine besonderen Kapitel ausführlich vortragen. Einstweilen mögen sei Grundgedanken in möglichster Einfachheit herausgehoben werden.

Das romanische Kreuzgewölbe hatte, ursprünglich, aus zwei sic rechtwinklig durchdringenden Halbcylindern bestanden, welche m ihrem Druck und Schub auf die Träger — Mauern oder Pfeiler — u mittelbar einwirkten. Das gotische schafft eine Zwischeninstanz: d Rippen, die in jedem Joch zu vier Randbögen und zwei Diagonalböge sich gruppieren. Diese sind es, welche die Last der Gewölbekappe zuerst aufnehmen und sie dann auf die Eckpunkte, an denen die Rippe zusammentreffen, übertragen. Hiermit ist gewonnen: 1. dass die Gewölb kappen dünner sein können, als bisher; 2. dass, wofern nur jene Ec punkte die gehörige Verstärkung erhalten, der zwischen ihnen liegend Mauerabschnitt entlastet wird; 3. dass die Stellung der Eckpunkte einander nicht mehr an die Grundfigur des Quadrates gebunden is sondern ebensogut als Rechteck, Trapez, Dreieck gebildet werden kan Drei unermessliche Vorteile! Aber um sie vollständig auszunutze waren noch zwei weitere Hilfsmittel nötig: 1. der Spitzbogen — gewährte den im Gewölbe kombinierten Bögen ein beliebiges Ve hältnis von Spannweite zu Scheitelhöhe, während beim Rundboge diese immer nur die Hälfte von jener betragen konnte; 2. die vo den raumabschliessenden Baugliedern getrennten, nach aussen ve legten Widerlager in Gestalt der Strebepfeiler und Strebebögen. D hier durchgeführte Methode der Spaltung des Baukörpers in statisc wirkende und in bloss raumabschliessende Teile war kein absolute Novum in der Baugeschichte — sie war schon von gewissen röm schen und byzantinischen Konstruktionen angewandt worden — wo aber war es die Sichtbarmachung dieser Spaltung und die dara gezogene Folgerung, dass die Glieder der zweiten Kategorie, d

raumabschliessenden, eine weitgehende Beschränkung zu erfahren hätten.

Diese drei sind also die Erzeuger der gotischen Konstruktion: die Kreuzrippen, der Spitzbogen, das Strebewerk. Die Reihenfolge, in der wir sie nennen, bedeutet zugleich ihre Rangordnung. Die Kreuzrippen sind das absolut Wesentliche; die spitze Form der Bögen und die Bogenform der Streben können abwesend gedacht werden. (Wie es denn auch wirklich sowohl einzelne Denkmäler, als ganze Schulen gibt, welche ohne sie auskommen; zumal am geschichtlichen Anfang und Ende des Stils. Dieselben sind rudimentär gotisch, aber immer gotisch.)

Die weitere Geschichte des Stils bis zu der schnell erreichten Höhe bringt keine durchgreifend wichtige Erfindung mehr, alles ist Entfaltung in fast naturgesetzlicher Folgerichtigkeit. Das ist in der Wesensverschiedenheit des romanischen und des gotischen Stils ein Hauptpunkt: jener verfuhr synthetisch, dieser analytisch. Jener trug sehr ungleichartige und wechselnde Elemente zu einem Ganzen zusammen, das seine Einheit im bildmässigen Eindruck, in der Stimmung suchte, er setzte das Kunstwerk als eine Thatsache, die naiv als solche aufgenommen und genossen werden sollte. Dieser will mit dem Erzeugnis zugleich dessen Werden, die ganze Oekonomie der am Werke thätigen Kräfte offen darlegen, will bis in die letzten Teile hinein das Walten eines einzigen Grundgesetzes fühlbar machen, keine ausserhalb desselben stehende freie Existenz dulden. Was in jenem das Wesentliche gewesen war, die Flächen und Massen, wurde in diesem zu einer leichten und vielfach durchbrochenen Füllung, und was in jenem nur eine dekorativ erläuternde Zuthat gewesen war, die Gliederung der Mauer durch Halbsäulen, Wandpfeiler, Blendbögen, verselbständigte sich in diesem zur Kernkonstruktion.

Man wird niemals behaupten können, dass das gotische System das schlechthin und unter allen Umständen vollkommenste aller Gewölbesysteme sei — ein solches gibt es überhaupt nicht — aber allerdings war es das vollkommenste im Sinne des bestimmten Typus der Gewölbebasilika. Auf diese war der ganze Stil berechnet. In seinen späteren Phasen hat er zwar auch andere Typen, die Hallenkirche und den einschiffigen Saal, wieder aufgenommen, aber niemals ohne Trübung seiner Folgerichtigkeit, ohne Verkürzung seiner eigentümlichen Schönheit. Voll und ganz als das, was er ist, zeigt er sich nur in den Basiliken seiner Jugend- und Glanzzeit. Und in dieser

Aufgabe liegt auch die historische Notwendigkeit seiner Entstehu und seines Sieges; sie war die Aufgabe schlechthin für den chri lichen Kirchenbau des Mittelalters. Nur unter ihrem Zeichen ve mochte die Gotik der Vielheit romanischer Stilcharaktere ein Ende : machen, die abendländische Welt zu einem Einheitsstil zurückz führen.

Die energische Einseitigkeit, mit der die Gotik dem Gemei gefühl des reifen Mittelalters die ästhetische Form gab, hat zur Fol gehabt, dass das nächstfolgende, unter dem Zeichen der Renaissan stehende Weltalter sie ebenso energisch zurückstiess. Erst ein sti stisch so zeugungsunfähiges und charakterloses Jahrhundert wie d unsere, konnte die Tugend der historischen Gerechtigkeit auf ästhetisc Dinge ausdehnen.

In allerwunderlichster Weise ist mit den Schwankungen d ästhetischen Urtheils die geschichtliche Meinung über die Herkur des gotischen Stils hin und her geirrt: solange er in Verachtur stand, wollte keine Nation mit ihm zu thun haben und alle waren fro die Verantwortung für diese barbarisch gescholtene Erfindung auf d alten Goten abwälzen zu können; als aber die Stunde der Bewund rung für ihn kam, da fingen sie sogleich an, um das Besitzrecht a ihn sich zu streiten. Deutsche, Engländer und Franzosen um die Wet wollten ihn nicht mehr gotisch, sondern altdeutsch, altenglisch, a französisch genannt wissen. Heute hat dieser Streit keine Bedeutur mehr, er ist selbst schon wieder historisch geworden. Es wird als ei ausgemachte Thatsache angesehen, dass das gotische Bausystem sei früheste Formulirung im nördlichen Frankreich empfangen hat. Gleic wohl sind alle Versuche, den als sinnlos erkannten Namen »gotisc durch einen besser begründeten zu ersetzen, der Macht der Gewoh heit gegenüber wirkungslos geblieben, und in der That ist er für de Sprachgebrauch der gefügigste und — nach Aufklärung über d Grundirrtümer — der einzige alle Zweideutigkeit ausschliessende.

Die Verurteilung der Gotik war ein unantastbares ästhetisch Dogma der das 16.—18. Jahrhundert beherrschenden Renaissanc bildung. Die Praxis kannte aber doch gelegentliche Konzessione Die merkwürdigste und berühmteste ist die vollständige gotische E neuerung der Kathedrale von *Orléans* im Laufe des 17. und 18. Jah hunderts. Restaurationen einzelner Bauteile wurden an französische Kirchen in der Zeit des blühenden Barock und Rokoko wiederholt i

so treuem Anschluss an die ursprünglichen Formen vorgenommen, dass selbst gewiegte Kenner sich haben täuschen lassen. So hielt z. B. Viollet-le-Duc die Chorkapellen der Kathedrale von *Châlons-sur-Marne* für einen Zusatz des 15. Jahrhunderts, während jetzt ihre Entstehung im 17. urkundlich erwiesen ist. Eine geradezu bewunderungswürdige Leistung ist die Restauration von St. Etienne in *Caen* von 1600—1675; sie lässt noch in der Reproduktion die durcheinanderlaufenden Arbeiten des 11., 12. und 15. Jahrhunderts sicher unterscheiden. In der Abteikirche von *Corbie* wurde 1688—1732 das Schiff ausgeführt in genauer Fortführung des Flamboyantstils, in dem Chor und Transept gebaut waren. (Weitere Beispiele bei A. Saint-Paul: Viollet-le-Duc et son système archéologique, p. 26 ff.) — Im Elsass überbauten die Jesuiten noch um 1700 die romanische S. Fideskirche in *Schlettstadt* mit einer Empore, die wenigstens die Absicht verrät, gotische Formen zu wählen. Besser gelungen ist dieselbe Absicht am Chor von *Maursmünster* und an den Kaufbuden, mit denen 1772 das *Strassburger* Münster umgeben wurde. — In England ist die Gotik eigentlich nie ganz erloschen. *Christopher Wren*, der Erbauer der Paulskirche in London, hat durchaus stilgerechte Restaurationsarbeiten an der Westminsterabtei und der Kathedrale von Lincoln ausgeführt, ja sogar selbständige gotisierende Bauten, wie die Thortürme am Christ-Church-College in Oxford. Dem 18. Jahrhundert gehören die gotischen Schlösser Douglas-Castle von *Adam* und Inverary-Castle von *Morris*, und *Langlay* rechnete auf ein praktisches Bedürfnis, als er 1740 eine Sammlung gotischer Bauformen herausgab. — Wohl die früheste litterarische Erklärung zu Gunsten der Gotik von einem Ungenannten im Pariser *Journal oeconomique* 1752; dann von *Turgot* 1760 und der Dithyrambus des jungen *Goethe* auf das Strassburger Münster von 1772. Dass Frankreich die Gotik früher besass als England, bewies zuerst *Withington* 1809. In Frankreich selbst scheint erst *Didron* um 1840 nachdrücklich die Priorität für sein Land in Anspruch genommen zu haben. In Deutschland hat besonders *Fr. Mertens* durch seinen Aufsatz: Paris baugeschichtlich im Mittelalter, in der Wiener Bauzeitung 1843, der Ansicht von dem französischen Ursprung die Bahn gebrochen. Dass das nicht ohne Widerstand geschah, lebt in der Erinnerung. Noch *Ernst Förster* hielt bis an seinen Tod (1885) die Gotik für ein urdeutsches Gewächs. Als Kuriosum notieren wir die 1891 (Deutsche Rundschau, Augustheft) von einem offiziellen Kunsthistoriker, Prof. *C. Frey*, abgegebene Erklärung, dass er den »Glaubenssatz« vom französischen Ursprung der gotischen Baukunst »verwerfe«. Endlich gab und gibt es noch immer Gelehrte, welche der Kunst des Orients, vermittelt durch die Kreuzfahrer, einen mehr oder minder bedeutenden

Einfluss auf die Entstehung der Gotik zuschreiben. *Melchior de Vogué* sah den Keim in der syrischen Baukunst des 4. und 5. Jahrhunderts, *Dieulafoy* in der persischen, *Courajod* in der morgenländischen im ganzen. Wir wollen auf diese hinreichend erörterten Hypothesen, da wir sie für gänzlich irrig halten, nicht mehr zurückkommen.

Der Ursprung des Namens »gotisch« ist nicht leicht festzustellen, weil sich verschiedene Begriffe in ihm berühren. Schon 1460 rief *Filarete:* »Verflucht, der diese Pfuscherei erfand! ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen« (J. Burckhardt: Geschichte der Renaissance §. 22, wo ähnliches mehr). Direkte Nennung der Goten haben wir vor *Vasari* nicht gefunden [1]), der jedenfalls zur Einbürgerung dieser Ansicht in der europäischen Litteratur das meiste beigetragen hat. Indes knüpft Vasari wohl an einen älteren Sprachgebrauch an. Eine Untersuchung desselben für das französische Gebiet gab *Raoul Rozières: L'architecture dite gothique doit-elle être ainsi denommée?* (*Revue archéologique* 1892). Danach wäre schon im frühen Mittelalter unter dem Gotennamen häufig nicht das besondere Volk, an das wir jetzt allein denken, sondern allgemeinhin die Gesamtheit der das Römerreich umstürzenden Barbarenvölker begriffen worden. Für das Sprachgefühl der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert war »gotisch« eine Verschmelzung der als synonym empfundenen Begriffe »barbarisch«, »germanisch«, »mittelalterlich« [2]). An den Stellen, wo er nicht deklamiert, kennt Vasari sehr gut den Unterschied zwischen den beiden Stilarten, die wir heute romanisch und gotisch nennen, sowie den jüngeren Ursprung der letzteren. Er nennt sie die »zweite gotische« und am gewöhnlichsten die »deutsche« Manier, kann also an direkten gotischen Ursprung gar nicht ernsthaft gedacht haben. Dieser Irrtum hat sich erst nach und nach aus der allzu strikten Auslegung seiner Worte entwickelt. Wie z. B. *Millin* in seinem zu Anfang unseres Jahrhunderts grosse Autorität geniessenden *Dictionnaire des beaux-arts* das schwedische Gotland (!) als die Urheimat und den Dom von Upsala (in Wahrheit begründet 1287) als das älteste bekannte Beispiel des gotischen Stils angibt.

Die meiste Mühe, den ihnen begreiflicherweise besonders ver-

[1]) Mit Unrecht hat man als ältesten Zeugen Raphael genannt. Erstens ist es zweifelhaft, ob der in Frage kommende Bericht an Leo X. über die Ruinen des antiken Roms wirklich von ihm herrührt; zweitens sind die dort getadelten »edifizj del tempo delli Gotti«, wie sich für Rom von selbst versteht, keine »gotischen« Gebäude in unserem Sinn, sondern solche des frühen Mittelalters. Einen Dom von Florenz oder Siena hat damals niemand für Gotenwerk gehalten.

[2]) »Gotisch« nennen z. B. 1793 die Jakobiner den Geist und die Einrichtungen der Universität Strassburg.

driesslichen Namen »gotisch« durch einen treffenderen zu ersetzen, haben sich von 1840 ab die französischen Gelehrten gegeben. Leider erwiesen sich gerade die Namen, die sie am liebsten gewählt hätten — *français, parisien, catholique* sind nach- und nebeneinander in Vorschlag gebracht — als die praktisch unbrauchbarsten; denn wozu müsste es führen, wenn man schlechthin z. B. von einem »französischen Turm« oder einem »katholischen Fenster« reden wollte, wo wir andern ohne Gefahr eines Missverständnisses sagen: ein gotischer Turm, ein gotisches Fenster. Dennoch hat sich noch in jüngster Zeit ein sonst nüchterner Forscher, *A. Saint-Paul* im *Bulletin monumental* 1893, zu dem Vorschlag gedrungen gefühlt, man möge von nun ab *stile gallican* sagen, womit er eine Synthese des nationalen und kirchlichen Gesichtspunktes geben will. Ihm antwortete (in derselben Zeitschrift) ablehnend *R. de Lasteyrie.*

Etwas älter als die eben besprochene Gruppe von Wortprägungen ist eine andere, die an die inneren Eigenschaften des Stils anknüpft. Dahin gehört die deutsche Benennung *Spitzbogenstil* und die bedeutungsgleiche französische *stile ogival.* Welche von beiden die ältere sei, wissen wir nicht anzugeben. Als Erfinder der französischen Fassung gilt *Arcisse de Caumont,* derselbe, der auch die Bezeichnung *romanisch* wo nicht geprägt (das ist anscheinend durch *de Gerville* 1825 geschehen) so doch in Umlauf gebracht hat. Während wir aber den Namen *Spitzbogenstil* mit Recht bald wieder aufgegeben haben, galt *stile ogival* lange Zeit für den vorzugsweise wissenschaftlichen Terminus und wird auch noch heute viel gebraucht. Gegen ihn erklärte sich mit überlegenen Gründen zuerst *J. Quicherat*: *De l'ogive et de l'architecture dite ogivale* (*Revue archéologique* 1850). Er wies nach: erstens, dass es gar nicht die formale Natur des Spitzbogens ist, was das Wesen des gotischen Stils bestimmt; zweitens, dass dem altfranzösischen Substantiv *ogif (ogis)*, von dem das moderne Adjektiv *ogival* abgeleitet ist, nur durch Missverständnis die Bedeutung Spitzbogen unterschoben sei. *Ogif* bedeutet in Wahrheit die Kreuzrippe und stammt wahrscheinlich vom lateinischen *augere*, vermehren, verstärken. (In allen französisch-deutschen Wörterbüchern und auch in dem archäologischen von *H. Otte* steht noch immer die falsche Bedeutung.) Nun sind allerdings die Kreuzrippen in viel höherem Grade als der Spitzbogen für die gotische Konstruktion wesenbestimmend; aber als allgemeine Stilbezeichnung, z. B. etwa in Verbindung mit den Worten Haus oder Statue, hat der Name doch ebensowenig Sinn, als wenn man ein Haus oder eine Statue byzantinischen Stils ein Kuppelhaus oder eine Kuppelstatue benennen wollte. Quicherat forderte einfach die Wiederherstellung des dreihundert Jahre lang im Gebrauche gewesenen Wortes

gotisch. Aber nur seine Schüler haben sich ihm unumwunden angeschlossen. Den übrigen französischen Schriftstellern ist das Wort, obgleich sie sich thatsächlich mehr und mehr darein fügen, noch immer widerwärtig. Mit überlegenen Gründen verteidigt hat es zuletzt *R. de Lasteyrie* im *Bulletin monumental* 1893. *L. Gonse* gab seinem bekannten Buch zwar den Titel *L'Art gothique*, glaubt sich aber ausdrücklich deswegen entschuldigen zu sollen: »ich verdamme, wie alle aufrichtigen Freunde unserer Kunst, das Unrichtige und Ungerecl dieser Benennung; wir müssen sie aber beibehalten, bis man wied ‚französischer Stil' sagen wird, wie man es überall im Mittelalter g sagt hat.« Diese letztere Behauptung ist eine starke Uebertreibung Gonse dachte wahrscheinlich an die berühmte — allzu berühmte — Stell in der Chronik des Burchard von Hall, wonach die Kirche zu Wimpfer im Thal von einem eben aus Paris zurückgekehrten Meister *opere francigeno ex sectis lapidibus* erbaut wurde. Die Bezeichnung, weit entfernt ein verbreiteter terminus technicus zu sein, kommt nur dies eine Mal vor.

2. Geschichtliche Voraussetzungen und Analogien.

Man kann, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben, die Entstehung des gotischen Baustils rein technisch erklären, indem man zeigt, wie das Suchen nach der für die Basilikenanlage geeignetsten Gewölbeform zu den Kreuzrippen führte, wie diese zur Umgestaltung der Bögen und Pfeiler nötigte, wie in streng logischer Weiterführung dieser Grundgedanken eine ganze neue Formenwelt hervorwuchs. Gegenüber den nebelhaften Deuteleien des christlich-germanischen Mysticismus war diese Erklärungsweise ein ernstlicher Fortschritt. Aber diejenigen, die vermeinen, in ihr den Schlüssel zu den letzten Geheimnissen der Stilbildung zu besitzen, verfallen, indem sie der einen Täuschung entfliehen, in eine andere. Sie isolieren das Schaffen der gotischen Meister von den geistigen Mächten ihrer Umgebung, von der stillen Mitarbeit der ganzen Gesellschaft. Für die historische Betrachtung bilden diese aber ein unerlässliches Postulat. Sie können freilich auf direktem Wege nicht erschlossen werden. Immerhin werden wir ihrer Erkenntnis näher kommen, wenn wir die Analogien im zeitgenössischen Leben beachten.

Das Leben der Geschichte enthüllt sich uns oft am tiefsten, wenn es sich in Widersprüchen zu bewegen scheint. So hatte sich der romanische Stil, obschon von dem einheitlichen Grunde der Spätantike ausgehend, in seinem Fortgange immer weiter national differen-

ziert; so erhob sich der gotische Stil, obschon er als blosser Provinzialstil begann, sehr bald zum abendländischen Einheitsstil. Aber die Einheit hatte keine Aehnlichkeit mit jener starren eintönigen, die am Ende des Altertums geherrscht hatte. Sie beruhte nicht auf der Hegemonie eines einzigen Volkes, sondern auf dem Zusammenleben mehrerer. Die von der Kirche getragene Einheitsbildung der ersten Hälfte Mittelalters hatte nur die dünne, oberste Schicht umfasst, unter die Völker ein jedes sein eigenes Leben für sich führten. Im ufe des 12. Jahrhunderts erwachte, im 13. erstarkte das Bedürfnis ch einer tieferen, darum aber auch in den Formen freieren Geeinschaft. Die Träger dieser neuen, die Spannung zwischen Kirche nd Welt mildernden Bildung waren die neu sich bildenden sozialen Stände des Rittertums und Bürgertums, doch so, dass auch der Klerus an ihr teilzunehmen nicht verschmähte. Es entstand der schon halbwegs moderne Begriff der gebildeten Gesellschaft. Die Angehörigen derselben fühlten sich in allen Ländern einander verwandt. Ein weltbürgerlicher Zug ging durch die Kultur des 13. Jahrhunderts und offenbar war er einer der wirksamsten Hebel in der gotischen Stilbewegung.

Damit steht nicht im Widerspruch, dass an ihre Spitze ein bestimmter einzelner Stamm trat, der fränkische. Nach der Art ihres Verlaufes erinnert sie sehr an eine andere Bewegung, in der sich ebenfalls die weltbürgerliche Tendenz mit französischer Initiative verband, an die Ideen von 1789. Beide Bewegungen waren längst in einem weiten Umkreise verbreitet; französisch war an ihnen nicht die Grundsubstanz des Gedankens, sondern nur dessen Formulierung, die geschickte Konzentration auf einen einzigen fruchtbaren Gesichtspunkt, der Feuereifer der Ueberzeugung, der schnell entschlossene Vorstoss, die unvergleichliche Gabe des Werbens, Ueberredens, Fortreissens. Die Franzosen — worunter hier und weiterhin immer allein die Bewohner des heutigen Nordfrankreichs verstanden sein dürfen — übernahmen mit der Führerschaft in der Kunst nur etwas, das ihnen auf vielen anderen Gebieten schon zugestanden war. Neben dem Lateinischen war das Französische die zweite Weltsprache geworden, das Bindemittel jener Laienbildung, von der wir oben sprachen. Paris war im vollen Sinne Weltstadt, die einzige im Abendlande, die diesen Namen verdiente; die Pariser Universität der Brennpunkt der Wissenschaften. Nicht nur begegneten sich hier Schüler aus allen Ländern, auch auf den Lehrstühlen sassen Deutsche, Engländer, Italiener. Schon

um die Mitte des 12. Jahrhunderts bemerkte Otto von Freising, dass die Wissenschaften nach Gallien übergegangen seien. Ein Schriftsteller aus der Zeit Philipp Augusts übt keine eitle Prahlerei, wenn er sagt, Paris ziehe jetzt mehr Lernbegierige an, als ehedem Athen oder Alexandrien. Und das Wort des H. Bonaventura, Paris sei der Brunnen des Wissens, von dem aus der ganze Erdkreis bewässert werde, ging um wie ein Sprichwort. Man begreift: was aus der Stadt der »zwölf weisen Meister«, wie die Volksrede es formulierte, herkam, das hatte das stärkste Vorurteil für sich. Eben darin, dass jetzt nicht mehr der Klerus unmittelbar die Leitung des Bauwesens in Händen hatte, sondern ungelehrte Laien, und dass auch auf diese die Arbeitsplätze der grossen Kathedralen eine ähnliche Anziehungskraft bis in weite Fernen ausübten, wie die Pariser Universität auf die Gelehrten, zeigt, bis in welche Tiefen das Verlangen nach Zentralisation Macht erlangt hatte.

Wir haben begriffen, wie und warum ein Stil kommen musste, der nicht sowohl National- als Zeitstil war, der nicht allein auf die geistliche Aristokratie, sondern auch auf die Laienwelt sich stützte. Nun ist zu fragen, welche allgemeinen Richtungen des Zeitbewusstseins er in sich aufgenommen hat.

Das mittelalterliche Leben ist innerlich zu reich, um irgendwo sich ganz widerspruchslos und einheitlich zu äussern, wir werden es deshalb nur in seinen typischen Vertretern aufsuchen dürfen. Dann müssen wir sagen, dass die neue laienhafte Kultur in der mittelalterlichen Weltanschauung nur eine neue Färbung, nirgends eine neue Grundlage brachte. Die überall durchgreifende Voraussetzung ist der Widerstreit von Diesseits und Jenseits, von Natur und Geist. Die Bildung der ritterlichen Gesellschaft ist nicht weniger als ihre Vorgängerin, die mönchische Bildung, durch und durch unnaiv, eine Feindin der Natürlichkeit. Sie begnügt sich, die Lösung des Konfliktes in der Aufrichtung eines künstlichen Gleichgewichtes zu suchen; der Ehrenkodex und die gesellschaftliche Etikette sind die Ersatzbegriffe für die fehlende tiefere Auffassung des Sittlichen; in allen Dingen übertriebene Schätzung der verfeinerten Form, der klassischen Regel. Ganz diesen Geist atmet die Dichtung der Zeit. Ihren mystischen oder phantastischen Gehalt kleidet sie in das Gewand verstandesklarer Formeneleganz. Wer wollte die innere Verwandtschaft — von einer äusseren Einwirkung kann nicht die Rede sein — mit der Kunst, zumal der Baukunst verkennen? Hier folgen sich die Volkspoesie, die

höfische Kunstdichtung, die öde Routine des Meistergesangs, dort die männliche Kraft und der gärende Reichtum des spätromanischen und frühgotischen Stils, weiter die abgetönte Formenklarheit und strenge Geschmackswahl der Hochgotik, endlich das bald trockene, bald kecke, immer handwerkliche Virtuosentum der Spätzeit: sie sind genau gleichlaufende Abwandlungen der allgemeinen Phantasie.

Und nun erst die zweite grosse typische Erscheinung: die Scholastik. Steinerne Scholastik geradezu hat der geistvollste unter den modernen Widersachern der Gotik diese genannt. Gottfried Semper wollte in diesem Stichwort zusammenfassen, was ihm an der Gotik tadelnswert erschien; er hat damit ungewollt auch eine treffende Analogie für das Grosse in ihr gefunden. Wenn der Vergleich mit der ritterlichen Dichtung nur eine Seite der gotischen Kunst beleuchtet, so der Vergleich mit der scholastischen Philosophie die andere. Wer heute der Phantasierichtung der Gotik nicht folgen kann, huldigt doch willig der grossen Verstandesleistung in ihr, und wer die Scholastik als Wissenschaft auch preisgibt, muss immer ihren künstlerischen Aufbau bewundern. Beiden gemeinsam ist der Enthusiasmus der Arbeit, gemeinsam auch die Denkmethode. Beide haben dieselbe Verbindung von Kühnheit und Nüchternheit, dieselbe streng rationelle Durchführung willkürlicher Prämissen, dasselbe Sichberauschen in logischem Formalismus. Wie die Scholastik die Denkgesetze dem Glauben dienstbar macht, so benutzt die Gotik ihr statisches Wissen und technisches Können, um Formen zu erzwingen, die von den durch die Natur des Steins gewiesenen sich möglichst weit entfernen, um die Materie, wie die Lobredner des Systems sich ausdrücken, zu »vergeistigen«. Wie die Scholastik ihr Lehrgebäude gleichsam mit der Spitze beginnt, von der sie alles übrige deduktiv ableitet, so ist in der Gotik alles eine Folge des besonderen Gewölbesystems. Wie die Scholastik das Unbeweisbare beweist mit Hilfe der ausserhalb des Denkens liegenden Autorität der Offenbarung, so vollbringt die Gotik das Wunder ihrer auf unbegreiflich schwachen Stützen ruhenden Gewölbehallen mit Hilfe des ausserhalb des Gebäudes liegenden Strebesystems. Zugegeben hier die Ueberleitung der sichtbaren Last auf nicht sichtbare Widerlager, dort den Sprung ins Transcendentale, so sind beide Systeme unanfechtbar. Wenn aber die Scholastik mit solchen Mitteln die Rätsel des Seins thatsächlich lösen will, so überzeugt sie uns nicht; die symbolische Lösung durch die Gotik hat noch immer Macht über unser Gemüt.

Erwarten wir von der im obigen andeutungsweise durchgeführten Vergleichung mit dem Rittertum und der Scholastik einige Förderung unserer Einsicht in das Wesen der gotischen Baukunst, so thun wir es doch nicht etwa in der Annahme, die eine völlig irrige wäre, als hätten Rittertum und Scholastik auf das Schaffen der gotischen Bauleute einen unmittelbaren Einfluss gehabt. Im Gegenteil, die uns so deutlich sich aufdrängenden Analogien sind den Zeitgenossen sicherlich nirgends bewusst geworden. Eben dies beweist die Einheit des Ursprunges aller drei aus jenem in seinem Kerne nie zu fassenden, aber allgegenwärtigen, auf tausend unsichtbaren Luftwegen seine Verbindungsfäden schlagenden Etwas, das wir Zeitgeist nennen. Die Gotik, darauf dringen wir, ist nicht das willkürliche Erzeugnis einer Sekte scharfsinniger Grübler; sie ist keine exklusive Architektenkunst; sie musste so sein, wie sie geworden ist, weil der Zeitgeist es so wollte; ja sie führt uns so nahe an dessen geheimnisvolles Zentrum, wie vielleicht nichts anderes sonst. Jede Kritik der gotischen Baukunst wird darum zur Kritik der mittelalterlichen Weltanschauung im ganzen.

Das Gesagte umschliesst vor allem auch das Verhältnis der Gotik zum religiösen Leben. Ueber diesen Punkt hat ein sonderbares Missverständnis sich ausbreiten können, herbeigeführt durch die Wahrnehmung, dass in der romanischen Epoche die Bauleitung in der Hand der Geistlichen, besonders der Mönche gelegen hatte, wogegen sie in der gotischen an die Laien überging. Man hat hieraus auf einen prinzipiellen Gegensatz geschlossen. Besonders Viollet-le-Duc war voll von dieser Idee, die den roten Faden aller seiner Erörterungen bildete. Er machte den Ausdruck »Laienkunst« förmlich zu einem *terminus technicus,* der ihm mit »gotischer Kunst« synonym galt; er sprach von einem eingeborenen Hass dieses nationalen und laienhaften Stils gegen den theokratischen, d. i. romanischen; ihm waren die grossen gotischen Kathedralkirchen vielmehr Volkshäuser und er wollte sie am liebsten der bürgerlichen Baukunst zuweisen: mit welchen Anschauungen er im Grunde nur den Zweck verfolgte, die Wiederaufnahme der Gotik in die Kunstübung der Gegenwart dem modernen Liberalismus annehmbar zu machen und die denn auch beifälligen Widerhall reichlich gefunden haben. Sie sind aber nicht sowohl übertrieben, als völlig wahrheitswidrig. Wenn man einen quantitativen Unterschied an Volkstümlichkeit statuieren will, so liegt das Mehr ohne Zweifel auf seiten des romanischen Stils und ebenso hinsichtlich der kirchlichen Devotion das Mehr auf seiten der Gotik. Es waren die erhöhten Ansprüche an

technisches Wissen, die zu fachmännischer Konzentration des Betriebes nötigten; für das Bauprogramm blieb immer die Geistlichkeit massgebend, — ein Blick auf die gewaltige Entfaltung der gotischen Chöre genügt zum Beweise, dass sie dabei nicht zu kurz kam. Wenn zuweilen ungeschulte Laien sich scharenweise zu den groben Arbeiten am Kirchenbau erboten, was wollten sie damit anderes als durch Vermittlung der Kirche sich einen Lohn im Himmel suchen? Entspricht nicht die veränderte Haltung der gotischen gegen die romanische Kunst genau dem Fortschritt von der gebundenen unpersönlichen Frömmigkeit des älteren zu der heisser erregten des jüngeren Mittelalters? Ist es nicht etwas dem von der Kirche gekämpften Kampf gegen den natürlichen Menschen Verwandtes, wenn die Gotik den Stein zu Bildungen nötigt, in denen er seine Schwere, seine Brüchigkeit, sein natürliches Lagerungsbestreben scheinbar vergessen, scheinbar ein höheres, organisches Wesen angenommen hat? Ist es nicht ein sehr absichtlicher Widerspruch gegen die gemeine Erfahrung, ein Verlangen nach wundergleichen Wirkungen, das dem Scharfsinn der Baumeister zum Ziele setzt, alles das, was dem inneren Aufbau Halt gibt, für das Auge verschwinden zu machen? Ohne Frage, diese ganze, für den ästhetischen Eindruck entscheidende Seite der Gotik hat mit dem angeblich sie alleinbeherrschenden Streben nach »konstruktiver Wahrheit« nichts zu thun. Wer den reichlichen Tropfen von Mystik, der dem Kalkul ihrer Meister zugemischt war, nicht herauszufühlen vermag, der wird auch das, was diese als Künstler, d. h. als echte Söhne und legitime Sprecher ihrer Zeit, zu sagen hatten, nicht verstehen. Und diejenigen, die in dem Christentum des 13. Jahrhunderts die höchste historisch erreichte Form des Christentums überhaupt erblicken wollen, haben ganz Recht, wenn sie den gotischen als den christlichsten aller Stile preisen [1]).

Verglichen mit den oben besprochenen Potenzen halten wir den völkerpsychologischen Faktor, dem viele mit so besonderem Eifer nachgespürt haben, für wenig beteiligt am Wesen der Gotik. Auf ihre spätere Differenzierung erlangte er wohl Macht. Aber wie sollen wir ihn bei

[1]) Auch bei uns in Deutschland galt es lange Zeit und gilt bei vielen wohl noch für besonders »wissenschaftlich«, sich zu der Lehre Viollet-le-Ducs zu bekennen. Unseres Erachtens hat Fr. Kugler in seiner um dieselbe Zeit (1859) erschienenen Geschichte der Baukunst (Bd. III, Einleitung) die Gotik viel unbefangener und historisch tiefer beurteilt. Viel Treffendes auch bei A. Saint-Paul: Viollet-le-Duc et son système. 2. éd. 1881.

der ersten Gestaltung in Thätigkeit denken? Es kommen allein Franzosen, d. i. Nordfranzosen, hier in Betracht, und diese sind im und 13. Jahrhundert bekanntlich nichts weniger als ein einheitlich schmolzenes Volkstum. Wir müssten also, von der Blutsmischung gehend, nach drei verschiedenen Richtungen die Frage wenden: ist Gotik wesentlich lateinisch, oder wesentlich gallisch, oder wesent germanisch? Dass der erste dieser Faktoren nicht mitgesprochen ha könne, wird allgemein zugegeben: war doch das Emporkommen der G recht eigentlich eine Unabhängigkeitserklärung von der Kunstüberliefe der Antike, haben doch die rein romanischen Völker, wenn sie ihr auch äusserlich unterwarfen, doch innerlich, wie man behauptet, sie verstanden. Um so unerschütterlicher stehen sich die beiden an Ansprüche gegenüber. Die heutigen Franzosen gefallen sich d eigentlichst Gallier sein zu wollen; fränkisch sei nur die Aristokratie wesen, die gotische Baukunst aber ein demokratisches und laienha Wesen; an dem sehr nahe liegenden Einwand, warum denn die zweif in noch viel höherer Potenz gallischen Landschaften des Westens der Mitte der Gotik so lange fremd blieben, nehmen sie keinen stoss. Die Verteidiger des germanischen Ursprungs legen hinge Gewicht auf den Stammescharakter der herrschenden Klassen; sie weisen ferner darauf, dass in Frankreich selbst die Blüte der G die Linie von Lyon über Bourges und Tours bis zu dem die Gr mark zwischen der Normandie und Bretagne bildenden Mont-S Michel nicht überschritt, dass England, die Niederlande und Deut land den gotischen Stil am schnellsten aufnahmen und ihm am läng treu blieben — worauf man freilich unter andern die Gegenf stellen muss: ob denn etwa der romanische Stil dort als undeu sich missliebig gemacht habe? Nein, die ganze Erörterung ist, uns scheint, auf einen falschen Boden gestellt. Die Gotik ist n aus den erblichen Sondereigenschaften dieser oder jener Nat hervorgegangen, sondern aus den allen Nationen gemeinsamen Fo rungen der Zeit; sie war die Gegenbewegung des europäischen meingefühls gegen den in der vorangegangenen Epoche ins Un liche verästelten Individualismus der Völker und Stämme, ein neutr ein kosmopolitischer Stil, und eben deshalb konnte den Franzo d. i. einem gemischten, aber die Mischung doch schon zu ganz stimmten Charakterzügen verdichtenden Stamme, die Formulier zuerst gelingen.

———

Zu den Mächten, die auf die Kirchenbaukunst Einfluss hatten, gehörten nun auch die wirtschaftlichen, und gewiss nicht an letzter Stelle. Mag die Beurteilung der Gotik nach der ästhetischen Seite eine schwankende sein, — als Leistung der menschlichen Arbeit betrachtet, muss sie einhellige Bewunderung hervorrufen, eine Bewunderung, für die kaum noch Grenzen zu finden sind, wenn wir uns auf der einen Seite die hohe Zahl, die materielle Grösse, die rasche Folge der Bauten der gotischen Blütezeit, auf der andern Seite die niedrige Stufe der technischen Kultur, des Verkehrswesens, der allgemeinen Wirtschaftsverhältnisse vergegenwärtigen. Wie ist diese ungeheure Arbeit organisiert gewesen? Womit ist sie bezahlt worden? Das sind Fragen von schwerstem Gewicht für den Historiker. Aber offenbar liegt ihre Beantwortung nicht eigentlich der Kunstgeschichte ob, sondern zum einen Teil der Wirtschaftsgeschichte, zum andern der Kirchengeschichte. Es ist hie und da Material dazu gesammelt [1]). Aber zu einer zusammenhängenden Ansicht genügt es noch lange nicht. Ausserdem beziehen sich die bisher gelieferten Beiträge fast allein auf das späte Mittelalter; dagegen sind die Verhältnisse der den Kunsthistoriker am meisten interessierenden Epoche, des 12. und 13. Jahrhunderts, nur erst durch wenige Streiflichter erleuchtet. Wir begnügen uns deshalb mit einigen allgemeinen Bemerkungen.

Die Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters unterscheidet zwei Hauptepochen: eine erste, rein naturwirtschaftliche, und eine zweite, durch die Anfänge der Geldwirtschaft charakterisierte; als Grenze beider sieht sie die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Dieses ist aber, wie sofort in die Augen fällt, auch die Grenze zwischen dem romanischen und dem gotischen Stil. Wir dürfen sagen: nicht zufällig! Ein Gebäude gotischen Stils fordert bedeutend weniger Baumaterial, als ein gleich grosses romanisches, aber es fordert um ebensoviel mehr Arbeit. Von hier aus betrachtet, gewinnt jene Seite des gotischen Systems, die man als »Vergeistigung des Stoffes« zu preisen pflegt, eine eminent praktische Bedeutung. Vergessen wir nicht, dass unter allen Schwierigkeiten, die bei einem grossen Bau zu überwinden waren, die Herbeischaffung des Materials durch die Unvollkommen-

---

[1]) Mone: Ueber die Domfabrik zu Speier 1220—1524 (Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, V). — Beissel: Baugeschichte der Kirche des hl. Victor in Xanten, 1883. — Derselbe: Geldwert und Arbeitslohn im Mittelalter, 1885. — Luchs: Baurechnungen des Dominikanerkonvents St. Adelbert in Breslau (Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens, II). — Neuwirt: Wochenrechnungen.

heit der Transportmittel zu einer der grössten gemacht wurde. Das Aufkommen einer Konstruktionsmethode, die durch intensive Ausnutzung der Arbeit den Materialverbrauch stark, vielleicht auf die Hälfte des früheren Bedarfes, reduzierte, bedeutete deshalb ökonomisch einen Fortschritt von erster Wichtigkeit und wir könnten uns denken, dass diese Seite der neuen Bauweise manchem Bauherren viel interessanter war, als alle Stilfragen. Zugleich wird ersichtlich, dass, damit die Gotik entstehen konnte, bestimmte Veränderungen in der allgemeinen Wirtschaftsverfassung vorausgegangen sein mussten.

Die kirchlichen Bauherren der romanischen Zeit waren in der Hauptsache auf die Arbeitsleistung ihrer Grundunterthanen angewiesen. Es gab wohl berufsmässig ausgebildete Bauhandwerker für die schwierigeren Verrichtungen, die von Bau zu Bau wanderten, oft in grosse Fernen — wir finden z. B. wiederholt Lombarden am Rhein, einmal (a. 1017) in Westfalen sogar Griechen, die doch wohl nur aus Unteritalien gekommen sein können, ein andersmal (a. 933) Maurer aus Gallien —, aber noch waren sie wenig zahlreich und es mochte nicht immer leicht sein, ihrer habhaft zu werden. Den ersten durchgreifenden Schritt aus dem grundherrlichen Betriebe heraus thaten die Cistercienser, die als Besiedler von Neuland ohnedies auf ihn sich zu stützen nicht ohne weiteres in der Lage waren. Sie trugen deshalb Sorge, Genossenschaften von Werkleuten zu organisieren, die, ohne ihren Laiencharakter aufzugeben, es doch als eine religiöse Pflichterfüllung ansahen, sich mit ihrer Person und ihrer Arbeitskraft dauernd in den Dienst des Ordens zu stellen, dessen Bauten, wie wir früher gesehen haben, räumlich weit zerstreut, zeitlich in dichter Folge sich drängten. Für die Hebung des Bauwesens nach der technischen Seite hin haben sie, zumal in Deutschland und den östlichen Kolonialländern, Ausserordentliches geleistet. Währenddessen hatten in den alten Kulturgebieten des Westens die Bauverhältnisse mehr Stetigkeit erlangt. Besonders in den schnell heranwachsenden Städten, wo jeder neue Tag mit neuen Bedürfnissen sich meldete, war weder auf grundherrliche Dienste noch auf freiwillige Leistungen mehr zu rechnen. So bildete sich ein Stand ortsansässiger Maurer, Steinmetzen, Zimmerleute u. s. w. heraus, die sich, dem Zuge der Zeit folgend, zu Zünften zusammenschlossen. Erst in ihrem Schosse konnte die Fertigkeit schulmässig herangebildet, ein höheres Wissen regelmässig fortgepflanzt und gemehrt werden. Für die doch immer nur halb dilettantischen geistlichen Bauführer war damit die Zeit gekommen, den Laienmeistern

zu weichen. Eine für Frankreich aufgestellte Liste [1]) zeigt im 11. Jahrhundert und noch in der ersten Hälfte des 12. die Geistlichen in der Ueberzahl; in der zweiten Hälfte findet sich nur ein Mönch neben fünf Laien; im 13. gehören alle, jetzt schon sehr zahlreich überlieferten, Meisternamen dem Laienstande. Aehnlich, nur mit einem chronologischen Rückstande von etwa einem halben Jahrhundert, ist der Umschwung in Deutschland. (Italien mit seinen sehr abweichenden Verhältnissen wollen wir vorläufig ausser Betracht lassen.)

Es liegt nun gewiss die Vermutung nahe, dass der Uebergang der Bauleitung an Laienmeister nur die Spitze eines ganzen Systems von Veränderungen gewesen sein werde; sie im einzelnen nachzuweisen, sind wir jedoch nicht in der Lage. Jene Vorstellung, in die sich Viollet-le-Duc und die vielen, die auf ihn als Meister schworen, förmlich verliebt hatten, es seien der *esprit laique* und die *libre pensée* die wahren Schöpfer des gotischen Stils, wird von den jüngeren französischen Archäologen nicht mehr aufrecht erhalten. An ihre Stelle ist der Satz getreten: die grossen gotischen Kathedralen sind erbaut auf Antrieb und unter Leitung der Bischöfe durch die Laienkorporationen. Insofern man unter den letzteren die städtischen baugewerklichen Zünfte versteht, bleibt auch in dieser Formel manches unklar und bedenklich. Eine Zunft der Maurer, welcher die Steinmetzen, Gipser und Mörteler beigeordnet waren, begegnet, soweit sichere Kunde reicht, zuerst in Paris im Jahre 1258; damals aber hatte der gotische Kirchenbau die Zeit seiner intensivsten Thätigkeit schon hinter sich. Man darf wohl mit Recht den Ursprung der Maurerzünfte für älter als dies urkundliche Datum halten, immer bleibt die Frage: wie konnten sie nur mit ihrem beschränkten Personal den Bedürfnissen der grossen Kathedralbauten genügen? Ganz besonders kommt noch in Betracht, dass dieselben im 12. und 13. Jahrhundert — später wurde es anders — fast ausnahmslos ruckweise gebaut worden sind. Epochen regster Thätigkeit wechseln unvermittelt mit Epochen halben oder ganzen Stillstandes. Der überraschend schnelle Fortgang des Werkes innerhalb der ersteren setzt voraus, dass eine grosse Arbeitermenge versammelt war, eine viel grössere, als je eine städtische Zunft zu liefern vermochte. Sodann waren die Zunftgenossen ansässig, auf gleichmässigen Erwerb angewiesen, schon durch die bürgerliche Bauthätigkeit in dieser Zeit raschen Wachstums der Städte stark in An-

---

[1]) A. Saint-Paul p. 246.

spruch genommen. Zu den stabilen bürgerlichen Verhältnissen p
der geschilderte Hergang beim Bau der Kathedralen schlecht.

Durch diese Erwägungen werden wir darauf geführt, Wanderung der Bauarbeiter, von der wir gelegentlich Nachr erhalten, für die Zeit des intensivsten Baubetriebs, von der Mitte 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, eine sehr grosse Bedeut zuzuschreiben. Sie ist ein Teil der allgemeinen Fluktuation, in wel die Zeit der Kreuzzüge und was mit diesen zusammenhängt, die bi: so unbeweglichen Bevölkerungen gebracht hatte. Sie erklärt a am besten die Verbreitung des Stils. Wenn in einem bisher roman: bauenden Gebiet eine gotische Kirche erstand, so kann sie n allein durch den Willen des leitenden Meisters verwirklicht sein; Gotik forderte eine veränderte Schulung aller Arbeiter; der leite Meister ist also zugleich als Anführer eines wandernden Arbei trupps zu denken. Aber es gab auch Zeiten eines so fieberhaft steigerten Baueifers, dass zu ganz ausserordentlichen Mitteln gegri werden musste. Wir wollen als Beispiel einen Bericht über eine sol Episode einschalten.

Der Chronist Robert von Mont-Saint-Michel schreibt zu 11 »In diesem Jahre zum erstenmal sah man zu Chartres die Gläubi sich vor Karren spannen, die mit Steinen, Holz, Getreide wessen man sonst bei den Arbeiten an der Kathedrale bedurfte, laden waren. Wie durch Zaubermacht wuchsen ihre Türme in Höhe. So geschah es nicht nur hier, sondern fast allenthalber Francien und der Normandie und anderorts. Ueberall demüti sich die Menschen, überall thaten sie Busse, überall vergaben sie il Feinden. Männer und Frauen sah man schwere Lasten mitten dı Sümpfe schleppen und unter Gesängen die Wunder Gottes prei die er vor ihren Augen verrichtete.« Bestätigend Ordericus Vi und Radulfus de Diceto. Einer der Orte, an denen sich die Vorgä von Chartres wiederholten, war Rouen. Man lese im Briefe dortigen Erzbischofs Hugo an Thierry von Amiens: »Unsere Diöcesa haben sich mit unserem Segen nach Chartres begeben, auf die Ku von den Wundern, die dort geschehen. Sie kamen mit der Begi zurück, den Chartresern nachzueifern. Viele aus unserem Sprengel aus andern Sprengeln machten sich an die Arbeit. Die Gruр wählen einen Anführer, spannen sich an die Lastwagen, bringen Ga dar, kasteien sich, zerfliessen in Thränen. Diese drei Dinge, Sün bekenntnis, Versöhnung mit den Feinden, Demütigung unter die fehle des Führers fordern wir von allen die zu uns kommen. erlauben auch unsern Pfarrkindern (zum Kirchenbau) in andere Spre:

zu gehen, ausgenommen die Orte, die im Interdikt stehen.« Weiter ein Brief des Abtes Haimon von S. Pierre-sur-Dive in der Diöcese von Seez: »Wer hat jemals etwas ähnliches gesehen und gehört, dass mächtige Herren und Fürsten der Welt, aufgebläht von Reichtum und Ehren, dass selbst Frauen von edler Geburt ihre stolzen Häupter gebeugt und gleich Zugtieren sich an Karren gespannt haben, um Wein, Getreide, Oel, Kalk, Steine, Holz den Werkleuten einer Kirche zuzuführen? Und ob viel mehr als tausend Köpfe zusammen sind, herrscht doch tiefes Schweigen, man hört kein Wort, nicht einmal ein Flüstern. Wenn sie dahinziehen unter Posaunenschall und unter geweihten Bannern, kann nichts sie aufhalten, weder Berg noch Wasser; ihr könntet glauben, die alten Juden durch den Jordan schreiten zu sehen. Gott der Herr scheint sie selbst anzuführen. Die Flut des Meeres ist zurückgetreten, um ihnen Platz zu machen, Augenzeugen von Sainte-Marie-du Port haben es versichert. Sind die Pilger an der Kirche angelangt, bei deren Bau sie helfen wollen, so machen sie eine Wagenburg und wachen die ganze Nacht und singen Psalmen. Auf jedem Karren zündet man Kerzen und Lampen an, zu den mitgebrachten Kranken werden Reliquien getragen und alles Volk hält Bittgänge um ihre Heilung.« ... Nach diesen Zeugnissen ist es sicher, dass eine Zeitlang wenigstens die Mitarbeit der Pilger am Kirchenbau einen bedeutenden Umfang gehabt haben muss. Auch stimmen die Quellen darin überein, dass die Sache zum erstenmal im Jahre 1144 beim Bau von Chartres sich bemerklich machte. Nicht weniger interessant sind die Vorgänge bei und nach dem Kathedralenbrand vom Jahre 1194 (Bulteau: Monographie de la cathédrale de Chartres I p. 100—108). Eine grosse Zahl von Bürgerhäusern brennt nieder; noch grösser ist aber der Jammer über die Zerstörung der Kathedrale und am grössten über den Verlust der *sainte Châsse* mit dem Hemde der H. Jungfrau. Viele Bürger wollen in ihrer Verzweiflung den von Gottes Zorn getroffenen Ort verlassen und sich anderswo anbauen. Da legt sich der gerade anwesende Kardinallegat Melior ins Mittel. Nein, ruft er, reicher und glänzender noch müsse das Haus unserer lieben Frau aus der Asche auferstehen. Er veranlasst den Bischof und den ganzen Klerus auf drei Jahre den grössten Teil ihrer Einkünfte für den Bau hinzugeben. Dann redet er zum versammelten Volk. In dem Augenblick, wo er zu sprechen aufhört, wird plötzlich der verloren geglaubte Reliquienschrein in die Versammlung getragen. Drei beherzte Priester hatten ihn in die Krypta gerettet und tagelang unter dem Schutt zugebracht, durch ein Wunder vor dem Hungertode bewahrt. Ungeheurer Jubel und reiche Geldspenden. (Von Arbeitshilfe durch Pilger wird diesmal nicht berichtet.)

Im späteren Mittelalter kommen derartige stürmische Aufwallungen des Bauenthusiasmus nicht mehr vor. Die Welt war nüchterner und resignierter geworden. Die Erfahrung lehrte, dass es immer seltener gelang, einen grossen Bau in einem Zug zu Ende zu führen, während die vermehrte Sorge um Beaufsichtigung und Instandhaltung der älteren Bauteile als Schattenseite des neuen Stils immer deutlicher hervortrat. Es kam jetzt darauf an, die Hilfsquellen bei geringerer augenblicklicher Ausbeutung dauernd in Fluss zu halten. Das Bauamt wurde bei allen grösseren Kirchen zu einer ständigen Einrichtung (*opus, fabrica, oeuvre, opera, Werk*). In der Regel zerfiel es in zwei Abteilungen: eine technische, die »Bauhütte«, mit dem Werkmeister an der Spitze, und eine ökonomische als Kommission des geistlichen Kapitels oder auch wohl aus geistlichen und weltlichen Beisitzern gemischt[1]). Vorsorgliche Verwaltungen sonderten bestimmte Teile des Kirchenguts für das »Werk« aus, die Hauptsache aber war doch die Anregung des frommen Sinnes zu Schenkungen, Testaten, Pfennigkollekten und als wirksamste Form der Besteuerung das Ablasswesen. Indulgenzbriefe bilden einen Hauptbestandteil unserer baugeschichtlichen Urkunden, aber leider ist ihr Wert ein zweideutiger, denn sie bezeugen nur, dass man zu einer bestimmten Zeit die Absicht zu bauen hatte, nicht ohne weiteres, dass und wann man dieselbe verwirklichte.

3. Das Bauprogramm.

Die Veränderungen programmatischer Art sind in der gotischen Epoche an sich gering, machen sich aber doch in der Wirkung auf die bauliche Gestalt hinlänglich bemerklich. Ihre Ursache sind teils neu hervortretende Desiderate des Kultus, teils Veränderungen im Bauplatz und seiner Umgebung, hervorgerufen durch die Entwicklung der Städte.

In der ersten Generation gotischer Kirchen zeigt sich als eine Hauptaufgabe des neuen Stils die Erweiterung des Priesterchors. Das Verlangen danach war nicht auf Frankreich beschränkt. Man erinnere sich, wie in vielen deutsch-romanischen Kirchen des späten 12. Jahrhunderts

---

[1]) Die Terminologie der Quellen ist leider eine sehr unbestimmte und schwankende, was ihre Benutzung erschwert und oft zu Missverständnissen geführt hat. So ist zwischen *magister fabricae* und *magister operis* eine sichere Unterscheidung nicht zu machen; jeder dieser Ausdrücke kann sowohl den technischen als den ökonomischen Beamten bezeichnen, deutlicher sind in der Regel die Vulgarsprachen (z. B. deutsch *Werkmeister*, *Schaffner*, *Pfleger*).

der Chorraum mittelst Schranken derart erweitert wurde, dass er bis unter die Vierung des Querschiffs reichte; man erinnere sich weiter der enormen Verlängerung, welche die stolze normännische Geistlichkeit in England für ihren Chor forderte. In Nordfrankreich führte dasselbe Bestreben zur Rezeption der im Westen und Süden schon lange gebräuchlich gewesenen Anlage eines Umgangs mit Kapellen, nun jedoch mit dem Zusatz, dass zwischen diese konzentrische Partie und das Querhaus noch ein Langchor mit Seitenschiffen eingeschoben wurde. Nicht bloss die damals begonnenen Neubauten nahmen dies Motiv auf; sehr gross wurde auch die Zahl der Fälle, wo an bestehenden, noch gar nicht alten Kirchen die Apsis abgebrochen ward, um durch einen weitläuftigen Chor nach dem neuen Schema ersetzt zu werden. Wir nennen als Beispiele solcher in den Schiffen romanischer, im Chor gotischer Bauten: die Abteikirchen S. Germain-des-Près bei Paris, S. Remy in Reims, S. Etienne in Caen, S. Martin in Tours, S. Faro in Meaux, S. Corneille in Compiègne, S. Madelaine in Vezelay, Montierender, Souvigny, Ebreuil, Mont S. Michel, Jumièges, die Kathedralen von Le Mans, Tournay, Rennes, Dinan, Toulouse, Carcassonne; ja selbst an zahllosen Landkirchen der Isle-de-France, Picardie und Champagne kehrt diese Erscheinung wieder. Besonders bezeichnend ist der Fall der Kathedrale von Laon, wo der um 1170 bereits in reinster Gotik ausgeführte Chor nach kaum einem Menschenalter wieder abgebrochen wurde, aus keinem anderen Grunde, als weil er nicht gross genug schien. Welche Ansprüche an Neubauten von einheitlichem Plan gestellt wurden, zeigen die folgenden Verhältniszahlen zwischen dem Flächeninhalt des Chors einerseits, des Quer- und Langhauses zusammengenommen andererseits[1]): Kathedrale von Noyon 1 : 2, Kathedrale von Paris 1 : 1,6, Kathedrale von Chartres 1 : 1,8, Kathedrale von Troyes 1 : 1,45, Kathedrale von Auxerre 1 : 1,43. In England, wo bekanntlich schon die romanischen Chöre abnorm ausgedehnt waren, wird ihre relative Grösse noch immer gesteigert. Kathedrale von Salisbury 1 : 1,6, Kathedrale von Lincoln 1 : 1, Kathedrale von Wells 1 : 1,4, Kathedrale von Canterbury 1 : 1,7. Bei so ausschweifenden Forderungen an Grösse und Pracht des Presbyteriums ist dann häufig, wie man weiss, der Fall eingetreten, dass die Laienkirche erst nach vielen Menschenaltern, häufig aber auch gar nicht zur Vollendung kam.

[1]) Da häufig auch im Querschiff noch Altäre aufgestellt sind, ist der dem Kultus dienende Raum thatsächlich noch grösser.

Es ist unbegreiflich, wie man gegenüber diesem Sachverhalt grossen gotischen Bauunternehmungen des 12. und 13. Jahrhunde als eine Reaktion des Laiengeistes hat ansehen wollen. Konnte Ma und Machtbewusstsein des Klerus noch stolzer und nachdrücklicl zur Erscheinung kommen? Doch sind diese nicht die einzigen Tri federn gewesen, es müssen bestimmte Momente des Kultus mit Spiel gekommen sein. Eine eingehende Geschichte desselben Mittelalter ist leider noch nicht geschrieben, wir müssen uns begnüg allgemeinhin auf die zunehmende Grossartigkeit der Ceremonien u die Vermehrung der Chorgeistlichkeit hinzuweisen. Ueber ein wichtig Einzelmotiv geben indes die Denkmäler selber Aufschluss. Wir merken, mit dem Eintritt der gotischen Baukunst koinzidierend, zv unter sich zusammenhängende Veränderungen: es verschwinden Krypten und es kommt ein neuer Typus von Altären auf. Bei deutet auf neue Bräuche im Reliquienkultus. Standen früher die gros Lokalheiligen, an deren Gräbern sich regelmässig Klöster angesied hatten, im Vordergrund der Verehrung, so beschenkte das Zeital der Kreuzzüge den Westen mit kostbaren Reliquien aus d Morgenlande, an denen sich einen Anteil zu sichern die in die Hinsicht bis dahin armen Kathedralkirchen nicht versäumten. Es wur jetzt Sitte, die heiligen Reste aus dem Dunkel der Grüfte herv zuziehen und in glänzenden, metallenen Särgen und Schreinen all Volke sichtbar über den Altären aufzustellen. Die Krypten verödet neue wurden nicht mehr gebaut. Kurz, es vollzog sich in dies Punkte ein in seiner Wirkung geradezu plötzlich erscheinen Stimmungsumschlag, wie denn übereinstimmend aus allen Massreg der gotischen Baumeister die neue Forderung nach mehr Licht de lich herausklingt[1]). Die Cistercienser mit dem ihnen eigenen Fe gefühl für das Empfindungsleben der Zeit waren mit der Abschaffu der Krypten vorangegangen; Suger als Benediktinerabt behielt seinige zwar im Neubau von S. Denis bei, gab ihr aber eine bis dal ungewohnte Weit- und Hochräumigkeit; aber schon die nächstfolgend gotischen Kirchen, gleichviel ob Kathedral- oder Klosterkirchen, si alle kryptenlos. An den Kathedralen von Chartres und Auxerre, man sie um ihres ehrwürdigen Alters willen schonte, wurde Sorge tragen, sie unter dem Niveau des Kirchenflurs, also von innen l unsichtbar zu lassen. Die einzige in gotischer Zeit neugebaute Kry

[1]) Eine merkwürdige litterarische Aussage citiert Kugler III, S. 7.

befindet sich an der Kathedrale von Bourges; sie ist durch den Abfall des Geländes motiviert und zu einer höchst stattlichen Unterkirche ausgebildet.

Die Abschaffung der Krypten, die Aufstellung prachtvoller Reliquienaltäre war es also, was zu einer allgemeinen Erweiterung der Chöre den ersten Anstoss gab. In unmittelbarem Zusammenhange damit steht eine zweite Neuerung: die Herabrückung der Höhenlage ihres Fussbodens auf diejenige der Schiffe, eine Anordnung, welche auch den Zu- und Abfluss der Kapellenbesucher erleichterte.

Die bei uns üblich gewordene Benennung der in Rede stehenden Choranlage als »gotischer Kathedralengrundriss« ist zwiefach unberechtigt: einmal weil sie, wie die Leser des ersten Bandes zur Genüge wissen, ihrem Ursprung nach gar nicht gotisch ist, sondern bis in die Anfänge des romanischen Stils hinaufreicht; sodann weil sie auch im gotischen Stil keineswegs ein Sonderbesitz der Kathedralen war. Richtig ist aber allerdings dieses, dass erst der gotische Stil das bis dahin partikular französische Motiv zu einem in ganz Europa bekannten machte.

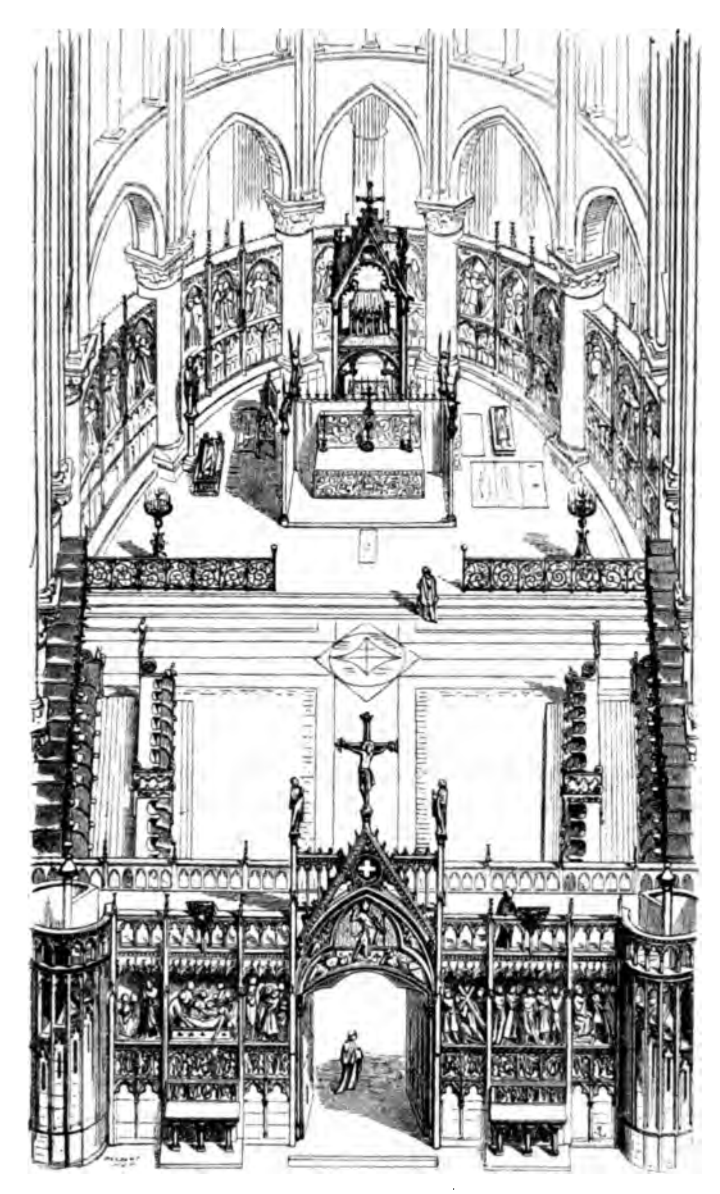
Die im 12. Jahrhundert durchgeführte Erweiterung der Ostpartie ist die letzte in einer langen historischen Reihe (Typus von S. Gallen, Typus von S. Martin in Tours, Typus von Cluny, Typus von Cisterz). Sie hat das Verdienst, dass sie den liturgischen Begriff des Chors mit dem architektonischen endlich zur Deckung bringt, Priesterhaus und Volkshaus sich klar auseinandersetzen lässt. Die für die räumliche Uebersicht so schädlichen Chorschranken waren damit überflüssig geworden und sind in der frühen wie in der klassischen Gotik thatsächlich aus den Kirchen verschwunden. Aber nicht für immer. Es gab einen Grund, weshalb die Geistlichkeit sich wieder nach ihnen zurücksehnte. Nur ein kleiner Teil der gottesdienstlichen Handlungen ist für die Gemeinde bestimmt; die grössere, namentlich die siebenmal am Tage sich wiederholenden kanonischen Horen gehen nur die Priesterschaft selber an. Nun ist aber die Kirche ein öffentlicher Ort; Andächtige oder Müssige gehen in ihr den ganzen Tag aus und ein; von diesen sich zu separieren, gleichsam eine kleine Kirche in der Kirche sich auszusondern, war für die Chorgeistlichkeit ein begreiflicher Wunsch. Es wurde zwischen dem Chor und Transept eine hohe Querschranke aufgerichtet, ausserdem, wenn der Chor Seitenschiffe und einen Umgang hatte, Schranken auch in dieser Richtung, also eine vollständige kleine Ringmauer um das Sanktuarium.

Selbstverständlich war für diese Einrichtung nur in Kathedral-, Ordens- und Kollegiatkirchen ein Bedürfnis; die Pfarrkirchen hatten sie nicht.

Die quergestellte Vorderschranke hat die Namen Lectorium, in deutscher Umgestaltung Lettner, Odeum, Doxal (von Doxologie), französisch Jubé (von »jube Domine benedicere«, der Eröffnungsformel der Lektionen), englisch Rood-loft. Der Lettner in entwickelter Gestalt hat eine doppelte Wand, die auf der Chorseite liegende geschlossen, die auf der Schiffseite liegende in eine Bogenstellung aufgelöst. Sie tragen eine Folge von Kreuzgewölben, darüber eine Bühne mit Pulten zur Vorlesung der liturgischen Texte im öffentlichen Gottesdienst; wenn der Raum reichte, auch zur Aufnahme von Sängern. Ferner hat der Lettner Thüren und Wendeltreppen. An seiner Aussenseite steht der dem H. Kreuz gewidmete Altar für die Laienkommunion.

In Zweck und Gestalt der Lettner sind zwei Vorformen verschmolzen: die quer durch das Schiff sich ziehenden Schranken der Klosterkirchen, besonders der Hirsauer und Cistercienser (vgl. I, 534)[1]), und die mit Blendbögen u. s. w. dekorierte, von einer Brüstung und Lesepulten überstiegene Frontalwand der Krypten. Sehr lehrreich ist der Vergleich der beiden Exemplare des *Naumburger* Doms. (Abb. in der Schlusslieferung.) Der Ostlettner, spätromanisch aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ist wohl der älteste uns erhaltene; er lehnt sich unmittelbar an die Krypta. Der frühgotische Westlettner gehört einem bereits kryptenlosen Chor und bedarf deshalb einer selbständigen Wand. In der Allgemeinheit des Aufbaues sehen sich beide ähnlich, gleichwohl besteht ein durchgreifender Unterschied darin, dass jener unter dem Fussboden des Chors, dieser auf demselben steht, dass jener den Chor zwar begrenzt, aber die in demselben befindlichen Personen und Mobilien nicht verbirgt, wogegen dieser es thut und thun soll. Ein noch schlagenderes Beispiel für die Veränderung des Kultus gibt der Dom von MAINZ. Hier war der Westchor um 1200 begonnen; aber schon um 1232 wurde ein Umbau vorgenommen zu dem Zwecke, die ursprünglich hohe Bodenlage bedeutend zu erniedrigen und gegen das Schiff einen Lettner vorzubauen; derselbe wurde 1804 abgebrochen. Wenn die Lettner, wie es in Mainz und Naumburg noch der Fall war und in Deutschland die Regel blieb, einem einschiffigen Chor angehören, fügen sie sich nicht ungeschickt in die Architektur. Bei mehrschiffigen Anlagen er-

[1]) Hierhin ist auch der mit Unrecht so genannte »Lettner« in MAULBRONN zu rechnen; in den meisten Fällen aber hat die Neuzeit, um den Blick auf den Altar frei zu machen, die Querschranke zerstört, auch wenn die seitlichen geschont wurden, wie in S. Michael zu HILDESHEIM, Liebfrauen in HALBERSTADT, HAMERSLEBEN u. s. w. Die spätromanische Westschranke in WECHSELBURG durch moderne Zuthaten entstellt.



Die ehemalige Choreinrichtung der Kathedrale von Paris (Viollet-le-Duc).

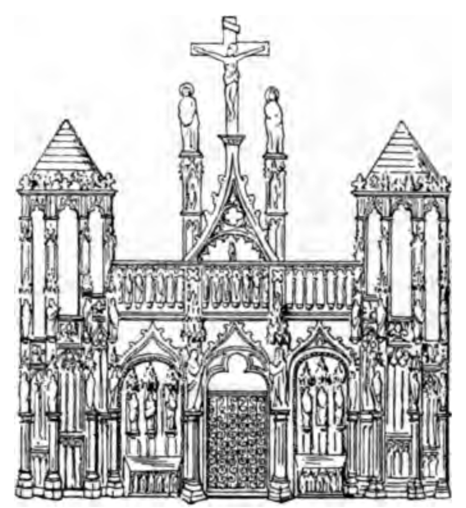
scheinen sie aber unvermeidlich als unorganisches Einschiebsel, als eine Störung der perspektivischen Entwicklung; in geringerem Grade übrigens für den innerhalb des Chores sich befindenden Betrachter, als für den draussen im Langhause stehenden und nach einem Gesamt-

überblick verlangenden. Kamen dann noch hohe steinerne Mauerschranken an den Langseiten und der Rundung hinzu, so wurde der Priesterchor zu einer Kirche in der Kirche, zu einem Allerheiligsten von grob materieller Abgeschlossenheit.

Diese den Absichten der ersten Erbauer sehr zuwiderlaufende Entwicklung hat in den französischen Kathedralen nach allem Anschein erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen. Noch *Guillaume Durand*, der sein *Rationale* am Ende dieses Jahrhunderts verfasste, spricht nur von Rückentüchern (dorsalia), die an Festtagen hinter den Bänken der Geistlichkeit aufgehängt wurden; zum täglichen Gebrauch gehörten sie also nicht, geschweige denn, dass feste Rückwände eine gewohnte Erscheinung gewesen sein können. Es wäre auch gar zu unwahrscheinlich, dass die frühgotischen Meister ihre mit so viel Phantasie und Scharfsinn ersonnenen und auf die Chorpartie konzentrierten perspektivischen Schönheiten sogleich wieder zerstört haben sollten. — Auf Grund alter Beschreibungen, Abbildungen und erhaltener Reste hat Viollet-le-Duc die Einrichtung des Chores der Notre-Dame in Paris, wie sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgeführt war, zeichnerisch rekonstruiert (siehe die Figur auf S. 29). Eine Menge nachmals zerstörter Lettner ist beschrieben und zum Teil abgebildet in den *Recherches de plusieures singularités etc. par François Merlin, portraictes et escrites par Jacques Cellier*, 1583, und in des Abbé *Thiers Dissertations ecclésiastiques sur les jubés des églises*, 1688. Vgl. die Artikel *choeur*, *cloture*, *jubé* im Dictionnaire von *Viollet-le-Duc*, bei *Rohault de Fleury: La messe* und in der *Encyclopédie de l'Architecture* von *Planat*. Thiers gab dem Lettner, den er in der Kathedrale von SENS sah, ein Alter von 800 Jahren, was natürlich ein Unding ist. Immerhin könnte dies Exemplar zu den ältesten gehört haben, weil der querschifflose Plan dieser Kathedrale den Wunsch nach schärferer Abgrenzung des Priesterchors früher als anderswo rege gemacht haben mag. Der Berichterstatter spricht von zwei Ambonen, die durch eine dreiteilige Bogenstellung verbunden waren. Dieser Typus scheint sich in Frankreich lange erhalten zu haben, er findet sich an dem erst 1417 errichteten Lettner in der Kathedrale von Reims, wo die Gehäuse der Wendeltreppen wie kleine Türmchen aussehen (längst zerstört, die Abbildung bei Cellier reproduziert von Rohault de Fleury, wonach unsere Figur S. 31) und noch in dem spätestgotischen von S. Madelaine zu Troyes. Thiers sah dieselbe Anordnung weiter in den Kathedralen von Lyon, Vienne, Paris, Chartres, Noyon, Amiens, Laon, Beauvais, Chalons s. M. Der älteste *in natura*, wenn auch nur in spärlichen Bruchstücken erhaltene Lettner Frankreichs ist in der Kathedrale von CHARTRES gefunden, Mitte des 13. Jahrhunderts oder wenig

später. Die vollständige Umschränkung auch nach dem Deambulatorium hin wird der Errichtung der Lettner bald gefolgt sein; für Paris und Bourges wissen wir, dass es am Anfang des 14. Jahrhunderts geschehen ist; aber doch wohl erst im 15. wurde es die allgemeine Regel [1]). Zum Schluss sucht die ausgehende Gotik und beginnende Renaissance den Ausblick auf den Hochaltar wieder frei zu machen, indem sie die Lettnerempore als eine Art von Brücke zwischen den Ambonen behandelt; so in S. Peter in Löwen, S. Madelaine in Troyes, S. Etienne de Mons in Paris.

Als typische Beispiele der Choreinrichtung in England verweisen wir auf die Grundrisse der Kathedralen von LINCOLN und LICHFIELD



Der ehemalige Lettner in der Kathedrale von Reims (Rohault de Fleury nach altem Stich).

(Taf. 425, 426). Die Westwand des Lettners ist häufig so hoch, dass er für die Ansicht vom Schiff in den Chor oder vom Chor in das Schiff vom andern Teil nichts als die Gewölbe zu erkennen übrig lässt und man kaum noch von einer Kirche reden kann. Bei der beträchtlichen Länge aber, die jeder Teil schon für sich allein besitzt, bleibt die Wirkung immerhin erträglich.

Das Aeusserste an Rücksichtslosigkeit aber leistet die spanische Choranlage. Ausser dem Hauptchor nämlich, der in normaler Weise seine Begrenzung durch das Querschiff erhält, gibt es hier jenseits des Querschiffes, daher spanisch *Trascoro* genannt, im Mittelraum des

[1]) In einigen Fällen sind die Arkaden der Chorrundung mit Grabmälern ausgestellt; dann bleiben die Schranken niedrig. Vgl. Viollet-le-Duc III, 472.

Langhauses noch einen Westchor. Gleich dem Altarraum von drei Seiten hoch ummauert öffnet er sich in umgekehrter Richtung wie jener, d. h. nach Osten. Beide zusammen bilden in liturgischer Hinsicht ein Ganzes, das nur durch das Querschiff einen räumlichen Einschnitt erfährt, zusammengenommen etwa zwei Drittel der gesamten Längenausdehnung. Wie viel schlichter und richtiger dachte vor Zeiten der deutsche Frühromanismus, der, wenn er aus liturgischen Gründen einen Westchor verlangte, ihm auch einen eigenen Bauteil gab.

Von solcher Hypertrophie der Presbyterien haben sich Deutschland und Italien frei gehalten. Letzteres kennt die Lettner und ummauerten Chöre überhaupt nicht [1]). Ersteres wendet im 14. und 15. Jahrhundert der reichen Ausbildung der Lettner zwar seine volle Neigung zu, doch gliedern sich dieselben in die landesüblichen Choranlagen durchschnittlich besser ein und halten sich in der Höhenentwicklung in bescheideneren Grenzen. Mit der Vorschiebung bis zum zweiten Pfeiler des Langhauses war das Münster zu Strassburg eine Ausnahme, der die Kleinräumigkeit der romanischen Chorpartie zur Entschuldigung dient. Aufzählung deutscher Lettner bei Otte, Kunstarchäologie I, 53.

Dieselbe Zeit, welche die Lettner und Schranken in Aufnahme brachte, drängte auf Vermehrung der Altäre. An eine so primitive Lösung, wie sie auf dem Grundriss von S. Gallen als Sitte der frühromanischen Klosterkirchen vorausgesetzt wird — offene Aufstellung in den Seitenschiffen, bloss mit leichten Schranken umfriedigt — war in den stark besuchten Kirchen des späteren Mittelalters nicht mehr zu denken. Vermehrung der Altäre hiess hier normalerweise Vermehrung der Kapellen. Von den unregelmässigen Anbauten, mit denen nach und nach jede grössere Kirche bedacht wurde, wollen wir hier nicht reden, sondern von den systematischen, in die Einheit des Planes aufgenommenen. Das übermässige Wachstum dieser Teile hängt in eigentümlicher Weise mit den ökonomischen Bedürfnissen des Kirchenbaus zusammen. Wir haben gesehen, dass dieser wesentlich auf Schenkungen und Vermächtnisse angewiesen war. An ihnen hing die Verpflichtung zu einer bestimmten Zahl von Messen, ja es wurde oft die Errichtung eines besonderen Altars vom Stifter zur Bedingung gemacht. Es ist leicht zu berechnen, wie hoch sich dieses im Lauf der Generationen und Jahrhunderte summieren musste. Dazu kamen un-

[1]) Die einzige uns bekannte Ausnahme bildet die Kirche der Frari in Venedig, wo die Chorstühle eine ähnliche Stellung haben wie in Spanien.

gezählte andere Anlässe zu Privatmessen, Handmessen und sonstigen niederen Messen, deren ungeheure Menge bekanntlich einen Hauptbeschwerdepunkt der Reformatoren des 16. Jahrhunderts gebildet hat. Endlich die Vorschrift, dass die Messe nüchtern gelesen werden muss, weshalb die Geistlichen am liebsten die ersten Tagesstunden dazu verwendeten, mithin viel Altäre gleichzeitig nötig hatten. Diese Umstände erklären die in den Denkmälern vor uns liegende ununterbrochene Progression. Wir sehen zuerst in einigen, dem 3. und 4. Dezennium des 13. Jahrhunderts angehörigen Bauten (Kathedralen von TROYES, LE MANS, TOURS) den Kapellenkranz sich auf den Langchor ausdehnen (in LE MANS im ganzen 13 an der Zahl). Seit der Mitte des Jahrhunderts nisten sie sich zwischen den Strebepfeilern der Vorderschiffe



Der ehemalige Lettner im Münster zu Strassburg (F. X. Kraus nach altem Stich).

ein: PARIS, AMIENS, ROUEN u. s. w., bis es allmählich in Frankreich nur wenige Kathedralen gibt, die von diesen, den Raumorganismus empfindlich schädigenden Parasiten frei bleiben. Endlich werden die Seitenkapellen gleich zu Anfang in den Plan aufgenommen, wobei natürlich eine bessere Anpassung möglich ist: ältestes Beispiel die Kathedrale von NARBONNE, gegr. 1272, aber unvollendet geblieben. Sehr beliebt vom 14. Jahrhundert ab in Spanien und Italien: in der Kathedrale von BARCELONA 31 Kapellen, dazu mehr als 20 im Kreuzgang; in der Kathedrale von BOLOGNA dem Projekte nach 58. Im deutschen Kunstgebiet zuerst im Dom von PRAG, mehr verbreitet erst im 15. Jahrhundert.

Für die Physiognomie des gotischen Stils war es von Bedeutung, dass in der Zeit und dem Lande seiner ersten Blüte, die Kathedralkirchen weit den vornehmsten Anteil an der Baubewegung erlangten,

wogegen in der romanischen Epoche die Klosterkirchen im Vordergrunde gestanden hatten. Einen spezifischen Kathedralentypus gab es gleichwohl nicht, d. h. weder eine Form der Chöre, noch eine Stellung der Türme, noch sonstige Eigentümlichkeiten, welche allein den Kathedralen, ihnen aber notwendig zugekommen wären. Nur so viel lässt sich sagen, dass sie im allgemeinen die stattlichsten Formen bevorzugten und dadurch dem ganzen Stil ein Gegräge von Reichtum und Glanz gaben. Mit ihnen zu wetteifern, war den Klosterkirchen durch das Herkommen nicht verwehrt, bloss gelangten diese in Wirklichkeit selten dazu, es zu thun. Die alten Benediktinerstifter kamen als Bauherren kaum mehr in Betracht. Die ausserordentliche Bedeutung der Cistercienser für die europäische Verbreitung der primitiven Gotik haben wir schon kennen gelernt (Bd. I, Kap. 13). An der inneren Fortbildung des Stils teilzunehmen, war ihnen aber durch den puritanischen Charakter ihrer Regel versagt. Als ihre Sitten lässiger wurden, gaben sie auch die meisten Sondereigentümlichkeiten ihres Bauprogrammes auf, in Frankreich schon im 13., im übrigen Europa spätestens im 14. Jahrhundert.

Am meisten charakteristisch für das Mönchswesen des späteren Mittelalters und allen anderen Orden an Kopfzahl überlegen waren die zu Anfang des 13. Jahrhunderts gegründeten Bettelorden, in die zwei Hauptstämme der Franziskaner und Dominikaner, jeder mit zahlreichen Spielarten, zerfallend. Sie haben von Anfang an den gotischen Baustil zum ihrigen gemacht und zu seiner Einbürgerung, wenn auch nicht ersten Einführung, in den ausserfranzösischen Ländern kräftig mitgewirkt. Was sie von dem älteren Mönchstum unterscheidet, ist ihre demokratische und soziale Tendenz. Auch sie wollen das, was man damals die »Welt« nannte, bekämpfen; aber nicht indem sie aus ihr fliehen, sondern indem sie sie mitten in ihrem heissesten Getümmel aufsuchen. Ihre Klöster sind nicht Mittelpunkte grosser Gutsbetriebe, sondern liegen immer in Städten, wie denn überhaupt das Emporkommen der Städte und des dritten Standes der Boden ihrer Existenz ist. Sie haben das Privilegium überall predigen, Beichte hören, Messen lesen zu dürfen. Sie wandern von Ort zu Ort, ihre Klöster sind gewissermassen nur Herbergen. Auf dem Generalkapitel der Franziskaner vom J. 1260 wurden Bauvorschriften erlassen, die denen der Cistercienser nachgebildet sind (Bd. I, S. 521), also wesentlich in einer Reihe von Verboten bestehen. Zur Nachahmung der positiven Eigenschaften des Cistercienserbauplans kam es nur in Italien. In den übrigen

Ländern schlossen sich die Bettelordenskirchen den örtlichen Baugewohnheiten an, jedoch mit der Richtung auf äusserste Einfachheit des Planes, wie der Ausführung. Am nächsten kommen sie im Plan den Pfarrkirchen, mit denen sie ja in der seelsorgerischen Aufgabe konkurrieren. Unterscheidend ist nur das Bedürfnis nach einem geräumigeren Chor. Derselbe ist gewöhnlich einschiffig, langgestreckt, durch einen Lettner von der Volkskirche abgetrennt. Im Grundriss der letzteren besondere Rücksicht auf die Predigt zu erkennen, ist nicht wohl möglich [1]). Die allgemeine baugeschichtliche Bedeutung der Bettelordensarchitektur geht nicht nach der schöpferischen Seite, sie liegt vielmehr darin, dass sie den reichen Organismus der ursprünglichen Gotik auf starke Reduktionen einzugehen gewöhnte.

Neben den Bettelordenskirchen repräsentieren das bürgerliche Element im spätmittelalterlichen Kirchenbau vor allem die Pfarrkirchen, deren zunehmende Zahl dem Wachstum der Städte parallel lief. Ihr Merkmal ist, ausser der verhältnismässigen Kleinheit der Massverhältnisse, die einfache Anlage des Chors, in dem ja nur ein einziger Priester mit wenigen Hilfsgeistlichen zu amtieren hat. Bei einigen von ihnen scheint die Anlage fast mehr als bei den Bettelordenskirchen für bewusste Rücksichtnahme auf die Predigt zu sprechen, wie z. B. bei den Dompfarrkirchen von Regensburg und Trier. Die durch Grösse ausgezeichnetsten Pfarrkirchen finden sich in Deutschland und den Niederlanden. Diese hatten im Unterschiede zu den romanischen Ländern sehr ausgedehnte Bistumssprengel, also wenig Kathedralen. Das spätere Mittelalter sah Städte von junger Gründung zu Blüte kommen, welche in ihren Pfarrkirchen den Wetteifer mit vornehmen Stifts-, ja selbst Kathedralkirchen aufnehmen. Den Reigen eröffnet der Vorort der Hanse, Lübeck, mit seiner gewaltigen Marienkirche; Wismar, Rostock, Greifswald, Danzig u. s. w. folgen. Pfarrkirchen von ähnlichen Dimensionen sucht man in den alten Rheinstädten umsonst, aber die schwäbischen und fränkischen thun sich stattlich hervor; das Ulmer Münster, nächst dem Kölner Dom die grösste gotische Kirche Deutschlands, war nach seiner Rangstellung eine blosse Pfarrkirche.

In welcher Weise und bis zu welchem Grade bei der architektonischen Behandlung des Kirchengebäudes das Verhältnis zur örtlichen Umgebung in die Rechnung einbezogen wurde, das ist eine

[1]) Ueber akustische Hilfsvorrichtungen s. »Strassburg und seine Bauten« S. 254.

Frage, die fruchtbar nur von Fall zu Fall untersucht werden kann und über die in vielen Fällen wegen der Veränderungen durch die Zeit überhaupt nichts mehr gesagt werden kann. Hier müssen wir uns mit der Aufstellung einiger weniger allgemeiner Gesichtspunkte begnügen.

Die Wahl des Bauplatzes war fast niemals frei, am wenigsten bei den Hauptkirchen einer Stadt, bei denen immer ältere Gründungen vorlagen. Daher die bekannte, modernen Grundsätzen und Wünschen so sehr widerstrebende Erscheinung, dass die Mehrzahl der wichtigsten gotischen Kirchen zwischen Bürgerhäusern, die nahe an ihren Fuss herantreten, eingeklemmt sind und ein Gesamtüberblick über sie unmöglich ist. Unsere Zeit glaubt daher den alten Denkmälern eine Wohlthat zu erweisen, wenn sie sie freilegt. In vielen Fällen ist aber der That die Reue gefolgt. Man musste finden, dass die Freilegung keineswegs eine Verbesserung der Wirkung gab. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass manche Eigentümlichkeiten der gotischen Aussenarchitektur sich eben daraus herausgebildet haben, dass übergrosse Nähe des Standpunktes und daher Mangel an Uebersichtlichkeit die leidige Regel bildeten. Für die Entwicklung des Stils im ganzen war das selbstverständlich nichts weniger als vorteilhaft. In einzelnen Fällen indes, wo die lokalen Verhältnisse es gestatteten, hat auch das Mittelalter bewiesen, dass es die Gunst einer freien Lage glänzend zu verwerten verstand; wir nennen als Beispiele die Kathedrale von Laon, den Dom von Limburg, die Gruppe auf dem Erfurter Domberge. Sodann ist eine gleichzeitig mit der Gotik aufkommende allgemeine Massregel nicht zu übersehen. Es ist vom 13. Jahrhundert ab ein durchgängiger Programmpunkt zunächst der französischen Kathedralen, dass keine Kreuzgänge, keine Siftsgebäude mehr sich an sie anlehnen dürfen; in Italien brauchte dieser Grundsatz nicht erst ausgesprochen zu werden; Deutschland schloss sich meistenteils, freilich nicht immer an; England und Spanien dagegen haben ihn nicht rezipiert. Durch Verlegung der Stiftsgebäude sind manchmal schon im Mittelalter, wenigstens an einer der Langseiten, freie Plätze geschaffen; so in Chartres, in Bourges, in Strassburg, in Freiburg. Und endlich ergab sich für die mangelnde Uebersicht aus der Nähe ein, wie wir glauben, sehr hochgeschätzter Ersatz durch die Fernwirkung im Stadtbilde als Ganzem. Namentlich ist die Freude an hohen, im Verhältnis zur Kirche selbst oft übertrieben hohen, Türmen unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen.

Zweites Kapitel.

Frankreich.

LITTERATUR. — *F. Mertens:* Paris baugeschichtlich im Mittelalter (Wiener BZ 1843, 1847). — *J. Quicherat:* De l'ogive et de l'architecture dite ogivale (Revue archéologique VII, 1850). — *Derselbe:* La croisée d'ogives et son origine (Mélanges d'archéologie 1886). — *Félix de Verneilh:* Le premier des monuments gothiques (Annales archéologiques XXIII, 1863). — *Anthyme Saint-Paul:* Eglises des environs de Paris (Bulletin monumental 1868 u. 1869). — *Derselbe*: Simple mémoire sur l'origine du style ogival (Bulletin monumental 1875). — *Derselbe:* Viollet-le-Duc, ses traveaux d'art et son système archéologique, 1881. — *Derselbe:* La Transition (Revue de l'art chrétien 1894. 95). — *C. Enlart:* Le style gothique et le déambulatoire de Morienval (Bibl. de l'École des Chartes 1894). — *G. v. Bezold:* Entstehung und Ausbildung der got. BK. in Frankreich (Z. f. Bauwesen 1891). — *Lefèvre-Pontalis:* L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI[e] et au XII[e] siècle, t. I, 1894 (Cap. VI u. VII geben eine ausführliche Darstellung der Anfänge des gotischen Stils). — *C. Enlart:* Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde. Amiens 1895. — *G. Dehio:* Die Anfänge des gotischen Baustils (Repertorium für Kunstwissenschaft 1896).

An zusammenhängenden Darstellungen ist die französische Litteratur arm. In encyklopädischer Form: *Viollet-le-Duc:* Dictionnaire de l'architecture française. — *Planat:* Encyclopédie de l'architecture. — *H. Havard:* La France artistique et monumentale, 6 vol. 1891—95. — *Bourassé:* Les plus belles cathédrales de France 1843 (wiederholt neu aufgelegt). — Ferner die I S. 244 u. II S. 3 genannten Werke.

Von den zahlreichen Monographien nennen wir nur die wichtigsten, nach der alphabetischen Folge der Orte, ohne ausgeführten Titel, bloss mit Angabe des Autors; nach französischer Sitte fehlt häufig das Druckjahr. — *Amiens:* Jourdain et Duval. — Soyez. — *Angers:* d'Espinay 1875. — *Arras:* Terninck. — *Avioth:* Jacquemin 1875. — *Beauvais:* Desjardins 1865. — *Bordeaux:* Bordes. — *Bourges:* Girardet et Durand 1849. Cahier et Martin 1841. — *Brou:* Baux. Dupasquier. Dufay. — *Chartres:* Lassus, Didron et Duval 1867. Durand 1881. Bulteau 1895. — *Laon:* Marion 1843. Bouxin 1890. — *Limoges:* Arbellot 1883. — *Lyon:* Bégule. — *Metz:* Bégin 1843. Dujardin 1879. Tornow 1882. Prost 1885. — *Montierender:* Odinot 1874. — *Mont-Saint-Michel:* Corroyer. — *Nantes:* Pitre-Chévalier 1858. — *Nevers:* Crosnier. — *Noyon:* Vitet et Ramée 1845. — *Paris,* Cathédrale: Gilbert 1821. Lecomte 1841—43. Lassus et Viollet-le-Duc 1858. Sainte-Chapelle: Calliat 1857. — *Poitiers:* Auber 1842. — *Quimper:* Le Men. — *Reims,* Cathédrale: Tarbé 1844. Cerf 1861. Tourneur 1878. Saint-Remy, Lacatte 1841. — *Rennes:* Palustre 1884. — *Rouen:* Gilbert 1837. — *Saint-Denis:* Guilhermy 1848. — *Saint-Yved de Braisne:* Prioux 1859. — *Tours:* Grandmaison 1874. — *Troyes:* Arbois de Jubainville 1862.

Die Anfänge.

Man sucht in allen Schriftquellen des Mittelalters umsonst nach einer Aussage über die Entstehung des gotischen Stils, ihr Wann und ihr Wo[1]). Der einzige Weg, der zur Aufklärung führen kann, ist der, dass wir nach der Entstehung der einzelnen Denkmäler fragen und diese dann in zeitliche Reihen und örtliche Gruppen ordnen. Das Verfahren ist mühsam, aber es verspricht um so sicherere Ergebnisse. So scheint es. Näher betrachtet stossen wir freilich auf beträchtliche Schwierigkeiten. Zwar fehlt es nicht an Baudenkmälern sowohl als an Baunachrichten aus der Frühzeit; beide sind verhältnismässig reichlich vorhanden; aber es fehlt sehr oft, ja in der weitaus grösseren Hälfte der Fälle, an dem notwendigen Ineinandergreifen dieser beiden Quellenarten. Entweder sind die schriftlichen Nachrichten für unsern Zweck nichtssagend, weil die Bauten, auf die sie sich beziehen, untergegangen oder umgestaltet sind; oder die Bauten sind da, aber keine Nachrichten über sie. Wir müssen, wenn wir ehrlich sein wollen, bekennen, dass die Zahl der unbedingt sicher datierten Denkmäler, allen Anstrengungen der Forschung zum Trotz, nur einen kleinen Bruchteil der vorhandenen ausmacht. Die übrig bleibenden breiten Lücken bemüht sich nun die vergleichende Stilkritik nach Kräften auszufüllen. Indessen ist ihr nur eine bestimmte Art von chronologischen Bestimmungen erreichbar: sie kann wohl angeben, ob im Sinne der Entwicklung ein gewisses Denkmal älter als dieses und jünger als jenes andere ist; die absoluten Zeiten kann sie nicht ermitteln. Und damit entfällt auch die Möglichkeit einer andern wichtigen Unterscheidung: ob wir es im gegebenen Falle mit einer der Durchschnittsanschauung der Zeit entsprechenden, oder aber ihr vorausgeeilten, oder endlich einer hinter ihr zurückgebliebenen Kunstleistung zu thun haben. Diese Erwägungen wollen zur Vorsicht, nicht zu haltloser Zweifelsucht mahnen. Auch schon die Wahrscheinlichkeit ist eine nicht wertlose

---

[1]) Berühmt, eigentlich viel zu berühmt geworden ist die Stelle in Burchard von Halls Chronik von Wimpfen (bei Schannat Vindem. lit. II, 59): »Monasterium ... diruit accitoque fortissimo architectoriae artis latomo, qui hunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae opere francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi jubet« [c. a. 1268—1278]. Wäre nicht der französische Ursprung des gotischen Stiles aus anderen Gründen gesichert, aus dieser Stelle könnte man ihn keineswegs beweisen. Unter »opus francigenum« verstand der Chronist schwerlich das, was wir unter »Stil« verstehen, sondern gewisse konstruktive oder technische Eigenschaften. Aber welche? Vgl. die Kontroverse zwischen H. Graf: Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gotik, 1878 u. Reimers: Scema novum in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1887.

Instanz. Und wenn mehrere, unabhängig voneinander gewonnene Wahrscheinlichkeiten sich ungezwungen zu einem System zusammenordnen, so wächst gar sehr das Gewicht auch jeder einzelnen.

In dieser Lage befindet sich zur Zeit die Forschung über die Anfänge des gotischen Stils. Obgleich es nur wenige ganz sichere Punkte in ihr gibt, dürfen wir uns doch der Zuversicht hingeben, dass wir die grossen Linien des Vorgangs schon jetzt richtig sehen. Der gotische Gedanke hat seine erste deutliche Gestalt nahe der Mitte des 12. Jahrhunderts und in der nördlichen Hälfte Frankreichs angenommen: an diesen Satz Zweifel hängen oder seine geschichtliche Bedeutung abschwächen wollen, ist unvernünftig, ist unwissenschaftlich. Um einige Grade unsicherer sind wir in betreff der unmittelbaren Vorgeschichte. Dieselbe führt zurück auf Erscheinungen, die wir schon einmal in Betracht gezogen haben, insofern sie Endpunkte der romanischen Entwicklung waren (Buch II, VI, Kap. 7, 10, 13). Jetzt müssen wir sie vom Standpunkt des werdenden gotischen Stils noch einmal zusammenhängend ins Auge fassen.

Vor fünfzig Jahren, als das erste Licht in diese bis dahin von gröbsten Irrtümern verfinsterte Region der Kunstgeschichte fiel, stellte man sich das Problem noch sehr einfach vor: man glaubte die Entstehung des gotischen Stils auf die Stunde genau angeben zu können; man hielt ihn recht eigentlich für einen erfundenen, für ein geniales Aperçu, von einem einzigen Mann ersonnen, durch ein einziges Werk verwirklicht, nämlich die im Jahre 1140 begonnenen, im Jahre 1144 vollendeten Teile der Abteikirche von Saint-Denis. Das war sehr modern gedacht. Die fortschreitende Einsicht in das Wesen der mittelalterlichen Kunst machte die Vorstellung von einer so persönlichen Zuspitzung des Herganges unhaltbar. Schon Quicherat und Viollet-le-Duc glaubten an vorbereitende Versuche, die dem Bau von Saint-Denis vorausgegangen sein müssten. So wurde nicht mehr Sugerius persönlich, sondern die »Pariser Schule« als Schöpfer des neuen Stils gepriesen.

Jetzt ist auch diese These unhaltbar geworden. Denn sieht man sich in der Baugeschichte der Stadt Paris in den der Erbauung von Saint-Denis vorausgehenden Jahrzehnten um, so ist von den gedachten Vorversuchen nichts zu finden. Die Pariser Schule war in dieser Zeit eine der weitest zurückgebliebenen von ganz Frankreich. In den Jahren 1120—30 wurde die Kirche der reichen Abtei S. Germain-des-Prés einer umfassenden Restauration unterworfen und sie ging aus

derselben noch als eine im Hauptschiff flachgedeckte hervor; in der 1120 erbauten Kapelle S. Aignan in Paris zeigt sich von Kreuzrippen keine Spur, wie denn überhaupt in der näheren Umgebung von Paris Gratgewölbe bis um 1180 nichts Seltenes sind, während sie im Gebiet von Soissons, Laon, Noyon, Beauvais schon um 1150 verschwunden waren. Kreuzrippen kommen in Paris früher als in S. Denis nur in der Kirche S. Martin-des-Champs vor, aber S. Martin steht nicht mit den übrigen Pariser Bauten, sondern mit der Picardie in Schulzusammenhang. Ja, auch in der Epoche nach S. Denis bleibt die Stadtpariser Architektur — man vergleiche die Notre-Dame mit den gleichzeitig ausgeführten Teilen der Bauten in Laon, Reims u. s. w. — um ein Tempo im Rückstand.

Paris ist also seines Titels als Wiege des gotischen Stils verlustig gegangen [1]). Nach der gegenwärtigen Ansicht der französischen Gelehrten sind die ersten Lebensregungen desselben weiter nördlich zu suchen, in den Diöcesen Soissons, Beauvais und Amiens, d. i. dem Grenzgebiet der Picardie gegen die Isle-de-France. Zugleich aber wird die zeitliche Grenze der Bewegung um mehrere Jahrzehnte, von einigen um ein halbes Jahrhundert, über die Erbauungszeit von S. Denis zurückgeschoben und damit die Behauptung begründet, dass der gotische Stil, wenn auch kein parisisches, so doch immer ein wesentlich französisches Erzeugnis sei (*une découverte essentiellement française* — *français* in dem geographisch engen Sinne des Mittelalters genommen).

Diesen letzteren Satz nun halten wir unsererseits für unerwiesen. Es ist durchaus mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Uebergangsbewegung vom romanischen zum gotischen Stil ein grösseres Gebiet als das genannte umfasst habe. Sind also etwa noch in anderen Schulen analoge Bestrebungen zu erkennen und wie verhalten sie sich dann zu denen der französischen? Treten sie unter sich in Wechselwirkung? Was ist der Anteil jeder einzelnen am schliesslichen Resultat? Das sind Fragen, wie man sieht, von dringender Wichtigkeit. Zuvor jedoch bedarf es einiger prinzipieller Feststellungen.

Die ältere Anschauung hatte für den Begriff des Uebergangsstils in der französischen Baukunst keinen Platz. Gegenwärtig ist er allgemein aufgenommen. Er bedeutet hier aber etwas grundsätzlich

---

[1]) Zu einer ihrer politischen und Kulturbedeutung voll entsprechenden Stellung in der Baukunst ist die Stadt Paris überhaupt erst seit der Renaissance gelangt.

anderes, als im deutschen Baugebiet. Der deutsche Uebergangsstil hat das gotische System als etwas schon Vorhandenes hinter sich, er eignet es sich stückweise an, um etwas anderes und eigenes daraus zu bilden; der französische geht der Geburt der Gotik voraus, ist deren embryonale Vorgeschichte; er verdient also den Namen Uebergang viel eigentlicher als der deutsche. Allerdings gibt es auch in Frankreich ähnliche, d. h. passive Uebergangserscheinungen, doch nur in den Schulen, die an der Hervorbringung der Gotik keinen Teil hatten. (Bedeutendes Beispiel: die Kathedrale von Langres in Burgund.) Beide Arten, die aktive und die passive, zu unterscheiden ist von ersichtlicher Wichtigkeit, aber im kronkreten Fall gar nicht immer eine einfache Sache.

Theoretisch betrachten wir als das Wesen der gotischen Konstruktion die Vereinigung von Kreuzrippen, Spitzbogen, Strebebogen. In Wirklichkeit haben sich diese drei Elemente gesondert entwickelt. Sie waren schon mehr oder minder lange Zeit vor dem Eintritt der Gotik da und haben keineswegs überall, wo sie dawaren, wirklich zur Gotik hingeführt. Eben in der Vereinigung liegt der springende Punkt. Der Anstoss zu dieser geht aber regelmässig von dem zuerst genannten Konstruktionsteil, den Kreuzrippen (*ogifs*) aus. In der Geschichte des Kreuzrippengewölbes liegen die frühesten Keime der gotischen Idee beschlossen.

Wir haben hier zwei Stufen zu unterscheiden. Auf der ersten dienen die Kreuzrippen lediglich zur Verstärkung der Gräte, ohne im übrigen die Gestalt des Gewölbes zu verändern. Auf der zweiten tritt die Erkenntnis ein, dass die Kreuzrippen auch noch anderen Zwecken dienstbar gemacht werden können: zur Trennung der konstruktiven von den raumabschliessenden Teilen, zur Befreiung des Grundrisses vom Quadrat, zu gleich bequemer Behandlung rechteckiger oder trapezförmiger oder sonst unregelmässiger Grundrissformen. Wo diese Folgen als wesentliches Ziel ins Auge gefasst sind, da lässt auch nicht lange die Verbindung mit Spitzbogen und Streben auf sich warten, da ist das »Werden der Gotik« im Fluss.

Ganz ohne Zweifel hat die franko-picardische Schule an der eben genannten zweiten Entwicklungsstufe einen hervorragenden Anteil. Wenn man aber noch weiter geht, wenn man der Isle-de-France das Monopol schon auf die werdende Gotik von ihren ersten Regungen an zuspricht und die in anderen Provinzen sich zeigenden analogen Erscheinungen schlechthin für Entlehnungen von hier er-

klärt, so ist das nicht nur nicht erweisbar, sondern mit offenbaren Thatsachen im Widerspruch [1]).

Latente Rippen in Kreuzgewölben kannten schon die Römer (Bd. I, S. 129—131). Wir halten die Meinung Quicherats, dass die mittelalterlichen Kreuzrippen durch sie angeregt seien, trotz des neuerlich dagegen erhobenen Protestes noch immer für plausibel. Jedenfalls ist ein örtliches Zentrum ihrer Entstehung nicht zu finden, vielmehr treten sie seit c. 1100 auf einem weitausgedehnten Gebiete gleichzeitig auf. Und die ältesten mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zu datierenden Beispiele finden sich nicht im Norden der Loire, sondern im westlichen und südlichen Gallien, also auf einem mit römischen Denkmälern reich besetzten Boden, und mehrfach noch in der den Römern geläufigen Konstruktionsart ohne Schlussstein, der eine Diagonalbogen vollständig durchgeführt, der andere in zwei stumpf anliegende Aeste zerlegt. (Orte: Quimperlé, Poitiers, Saint-Gaudens, Saintes, Moissac, S. Guilhem-en-Désert, S. Gilles, Marseille; Zeit: 1100—1125.) Und eine grobe Versäumnis wäre es, nicht auch die lombardische Gewölbearchitektur in diesem Zusammenhang zu nennen. Sie hat das Kreuzrippengewölbe schon in den ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts mit einer klaren Einsicht in deren Natur und in Dimensionen gehandhabt, wie man sie zu gleicher Zeit in Gallien umsonst suchen würde. Weshalb die Lombarden die Schwelle der Gotik, an die sie so nahe herangetreten waren, nicht überschritten, ist eine Frage für sich. Für das südliche und westliche Gallien aber ist der Mangel einer Fortentwicklung der Kreuzrippen unschwer zu erklären; die typische Gewölbeform war hier die Tonne und die Kuppel, Kreuzgewölbe dagegen brauchte man nur an Nebenkonstruktionen (Turmhallen, Krypten u. dgl.), für welche die herkömmlichen quadratischen Gewölbe eine ganz angemessene Form darboten. — Genug, der Gedanke, das Kreuzgewölbe durch Einführung von Diagonalrippen zu verbessern, war im beginnenden 12. Jahrhundert ein weitverbreiteter.

Sehen wir nun zu, wie sich die nördlichen Schulen, zunächst die franko-picardische, dazu verhielten. Sie war um das Jahr 1100 fraglos eine der am weitesten zurückgebliebenen. Zu einem ausgebildeten Gewölbesystem war sie nicht gelangt. Eben in dieser Traditionslosigkeit aber lag die Möglichkeit, sich dem Neuesten auf

[1]) Neuerdings in besonderer Schärfe vertreten von L. Gonse und Lefèvre-Pontalis; Bedenken dagegen regen sich bei Saint-Paul u. C. Enlart.

diesem Gebiet anzuschliessen. Von grösseren Neubauten aus der Zeit vor S. Denis werden nur zwei genannt, S. Lucien bei BEAUVAIS und S. Medard in SOISSONS. Beide bestehen nicht mehr. Die von S. Lucien (erbaut 1090—1109) während des Abbruchs in der Revolutionszeit gefertigte Ansicht lässt ein gemischtes System erkennen, Balkendecke im Hauptschiff, Gewölbe in den Abseiten. Ueber S. Medard wissen wir nichts. Ferner erzählen die Quellen von grossen Restaurationsarbeiten an den Kathedralen von Paris, Noyon, Laon in den zwanziger und dreissiger Jahren. Es ist recht wahrscheinlich, dass sie gleich S. Lucien bei Beauvais und S. Germain-des-Près mindestens im Hauptschiff über die Flachdeckkonstruktion nicht hinausgegangen sind. Zahlreich haben sich dagegen aus dieser Epoche kleinere Kirchen erhalten, zum Teil in ländlicher Abgeschiedenheit, und unter ihnen besitzen nicht wenige Kreuzrippengewölbe, die offenbar noch der Gründungszeit angehören. Für Neuerungen, die die künstlerische Gestalt im ganzen betreffen, pflegen die Bauten vornehmen Ranges tonangebend zu sein, weil in der Regel nur sie bedeutende Meister anziehen und durch ihre Stellung allgemeine Aufmerksamkeit erregen. Mit technischen Spezialfragen kann aber ganz wohl zuerst an kleineren Bauten experimentiert werden. Es ist also nicht gegen die Wahrscheinlichkeit, dass der erhaltene Denkmälerbestand den wirklichen Verlauf richtig widerspiegelt, wenn er uns die Uebergangsbewegung bis auf S. Denis allein an kleinen und mittleren Bauten thätig zeigt. Leider sind diese Bauten sämtlich undatiert. Altersbestimmungen aus den Stilformen ergeben aber immer nur Näherungswerte, besonders weit ausschwankende in Uebergangszeiten. Es kann z. B. der Fall eintreten und wird sicher das eine und andere Mal auch eingetreten sein, dass der das Gewölbe angebende Meister ein frühreifer Neuerer, der die Details ausführende Steinmetz ein in der Routine ergrauter und zurückgebliebener war; dann würde eine an die Details sich haltende Bestimmung das Alter der Gewölbe um einige Jahrzehnte zu hoch ansetzen. Nur auf Argumenten dieser bedenklichen Art aber ruht die Lehre von der Priorität der frankopicardischen Schule in der Kenntnis des Kreuzrippengewölbes. Wir unsererseits glauben, dass für dieselbe auch bei äusserster Dehnung der vorhandenen Zeugnisse das Jahr 1100 die letzte Grenze des Wahrscheinlichen bildet: also in keinem Falle ein Vorsprung vor den westlichen und südlichen Schulen, höchstens Gleichzeitigkeit. Und so wäre immer nicht mehr bewiesen, als dass an der Schwelle des 12. Jahr-

hunderts die Kreuzrippen ein Gemeingut so ziemlich aller mit den Problemen des Gewölbebaus sich ernstlich beschäftigenden Länder waren. Sicher ist, dass man im nördlichen Frankreich damals an weitgehende Folgerungen noch gar nicht dachte. Denn bis c. 1140 war noch die Mehrzahl der Bauten flachgedeckt; wo Gewölbe angewendet wurden, was meistens nur in einem Teil des Gebäudes, den Seitenschiffen oder dem Transept, geschah, da schwankte man ebensolange zwischen dem Tonnengewölbe, dem grätigen Kreuzgewölbe und dem Rippengewölbe hin und her.

Unter den erhaltenen Denkmälern der primitiven Kreuzrippenkonstruktion ist die Kirche S. ETIENNE in BEAUVAIS die ansehnlichste und zugleich die relativ am besten datierte. In der allgemeinen Anlage eine Nachbildung von S. Lucien (vgl. oben), muss sie jedenfalls später als 1109 begonnen sein; die stilistischen Merkmale weisen ungefähr auf die Zeit von 1120—25. S. Etienne besitzt seine ursprünglichen Gewölbe nur noch in den Seitenschiffen und auch hier nur zum Teil [1]). Die Diagonalrippen sind weniger plump, als an manchem anderen Bau, aber die Behandlung der Scheitelkreuzung — der eine Bogen ganz durchgeführt, nach römischer und südfranzösischer Weise — verrät die primitive Stufe; die Profile wechselnd eckig und wulstig. Die Quergurte sind wegen der oblongen Grundform stark gestelzt, die Schildwand schliesst in hässlich gedrücktem Halbkreis, Schildgurten fehlen. Der Gedanke, sich des Spitzbogens als Ausgleichsmittel zu bedienen, war also noch nicht aufgetaucht, obgleich man spitzbogige Tonnengewölbe und gelegentlich auch spitzbogige Mittelschiffsarkaden in diesen Gegenden (bis ins Artois hinein) wohl kannte [2]). Auch das Hauptschiff hatte, wahrscheinlich der erste Versuch dieser Art, Gewölbe von Anfang an. Sie mussten nach dem Brande von 1180 durch die gegenwärtigen ersetzt werden. Eine zweite bedauerliche Lücke ist die totale Umgestaltung des Chors (saec. 15).

Dass schon vor S. Etienne in dieser Bauregion Kreuzrippen vorgekommen seien, ist an sich möglich; aus den Denkmälern zu beweisen ist es nicht. Jedenfalls spricht die noch sehr ungeschickte Behandlung in S. Etienne für eine nicht allzu lange Bekanntschaft. Ungefähr auf gleicher oder etwas weiter vorgerückter Stufe stehen: in der Diöcese

---

[1]) Unser nach Woillez gegebener Schnitt auf T. 148 ist leider durch eine erneuerte Travel genommen; das Blatt war schon erschienen (1888), als wir das Gebäude durch eigene Anschauung kennen lernten.

[2]) Enlart a. a. O. p. 13.

Amiens die Kirchen von AIRAINES und LUCHEUX, im Beauvaisis die Kirchen von BURY und CAMBRONNE, im Soisonnais der Chor von MORIENVAL[1]). Jünger als c. 1135—40 sind diese Bauten keinesfalls. In AIRAINES sind nur die Mittelschiffsgewölbe, wohl die ältesten erhaltenen ihrer Art, durch Kreuzrippen, und zwar überaus plumpe, verstärkt; die Quergurten zugespitzt, die Schildwand (ohne Schildgurt) im Halbkreis geschlossen; die Seitenschiffsjoche bloss mit grätigen Gewölben aus der Durchdringung zweier zugespitzter Tonnen gebildet. In LUCHEUX ist die Verbindung des Kreuzgewölbes mit dem Spitzbogen ebenfalls vollzogen; die Schildwand (wieder ohne Gurt) kleeblattförmig. Der Chor von MORIENVAL ist wichtig als erstes Beispiel (falls nicht S. Etienne in Beauvais damit vorangegangen war!) für die Nutzbarmachung der Rippen zur Ueberwölbung eines Deambulatoriums mit Kreuzgewölben. Dasselbe ist in vier (abnormerweise — statt fünf oder drei) trapezförmige Abteilungen zerlegt; die selbständig gemauerten Schildbögen zeigen einen bedeutsamen Fortschritt über die bisher betrachteten Beispiele; zur Ausgleichung der sehr differenten Bogenspannungen sind Korbbögen, hochgestelzte Rundbögen und Spitzbögen kombiniert (vgl. die umstehende Figur nach Ch. H. Moore).

Ein gut Teil reifer, wenn auch noch immer den Charakter des Uebergangsstils festhaltend, sind die Bauten der 40er und 50er Jahre, von denen wir die Kapelle des Priorats BELLEFONTAINE[2]) und die grossen Abteikirchen DOMMARTIN in der Grafschaft Artois und SAINTE-GERMER nahe bei Beauvais hervorheben. Ueber Saint-Germer haben wir Bd. I, S. 423 gehandelt. Der Bau ist undatiert, kann aber, worin die neuesten Forschungen übereinstimmen, erst frühestens zwischen 1140 und 1150 begonnen sein (ist also nicht mehr als Vorstufe, sondern als unabhängige Parallelschöpfung von Saint-Denis anzusehen). Ueber Dommartin besitzen wir genaue Nachrichten: begonnen 1153, geweiht 1163. Die mächtige Kirche (82 m im Lichten lang) ist jetzt Ruine. Der Chor zeigt zum erstenmal in diesem Gebiet freiliegende Strebebögen, während

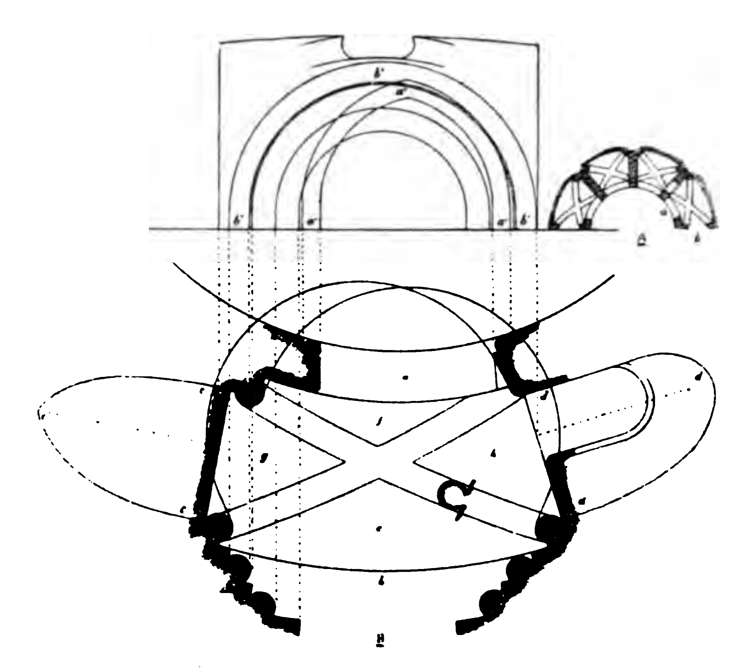
---

[1]) Der vielberufene Chor von MORIENVAL, zwischen Beauvais u. Soissons, wurde von Lefèvre-Pontalis u. L. Gonse als ein Werk der Jahre 1085—1090 proklamiert. Jetzt ist Lefèvre selbst schon auf 1110 herabgegangen. A. Saint-Paul nennt als höchstes zulässiges Alter 1120 und auch dieses scheint uns noch zu hoch gegriffen.

[2]) Für sie haben wir ausnahmsweise eine Urkunde vom Jahr 1125. Lefèvre-Pontalis hat dieselbe vorschnell als Beweis für den Baubeginn angenommen; der Text spricht nur von der Erlaubnis an die Mönche, sich anzusiedeln und zu bauen; die Ausführung kann nach vielfachen stilistischen Anzeichen nicht vor 1135 fallen; Enlart setzt sie sogar erst um 1145.

Saint-Germer sie zwar gleichfalls besass, aber noch unter dem Da verhehlte[1]).

Angesichts so vieler Zeugnisse leidet es gar keinen Zweifel, da die Picardie vor der Isle-de-France bis ins vierte Jahrzehnt des 12. Jal hunderts im Vorsprung war. An den Ufern der Seine finden wir f den Eintritt der Uebergangsbewegung keinen früheren Beleg als die K legiatkirche von POISSY, wenige Meilen unterhalb Paris (genaueres Bd. S. 420). Das Bestreben, die Rippen zur Lösung unregelmässig g

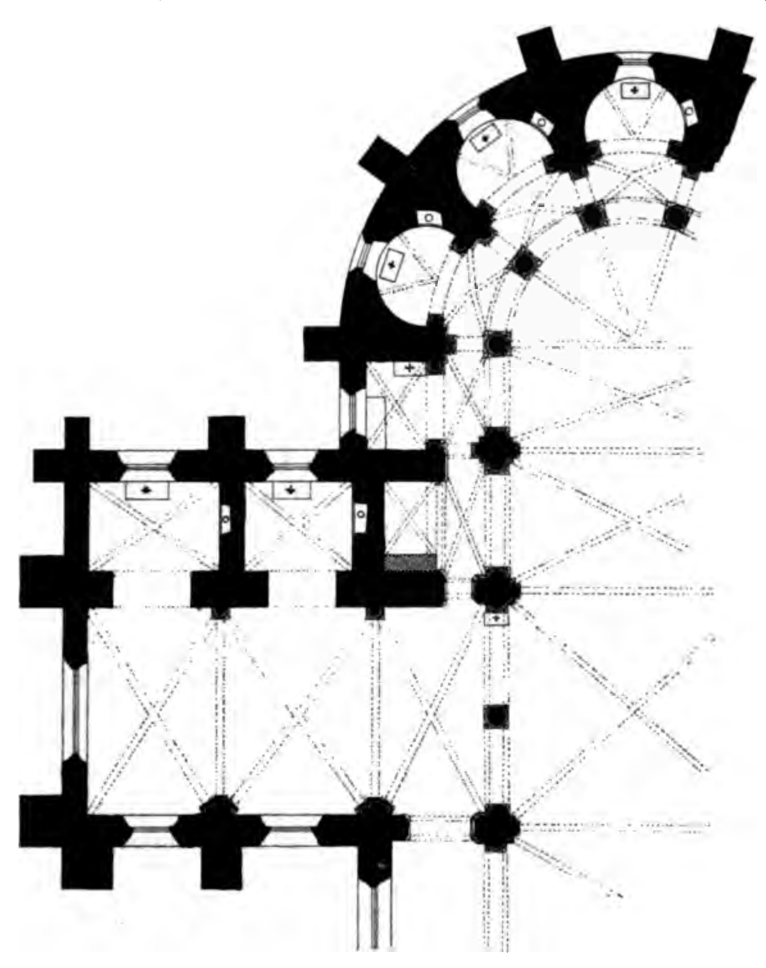


Kreuzrippengewölbe in Morienval (nach Ch. H. Moore).

stalteter Kreuzgewölbe zu verwerten, ist hier vorhanden, die Kenntr von der Nützlichkeit der Spitzbögen noch nicht. Es wird also a zunehmen sein, dass der Meister von Poissy mit der Picardie, wo die Kenntnis damals, d. i. um 1135, schon ganz verbreitet war, in keine Zusammenhang gestanden hat. Unverkennbar ist aber ein solcher b

[1]) Ein merkwürdiger Umstand ist die grosse Aehnlichkeit der Chor- und Transe anordnung mit der ein halbes Jahrhundert jüngeren Cistercienserkirche Heisterbach Niederrhein (Taf. 195). Dommartin gehörte dem Prämonstratenserorden, der sich in b licher Hinsicht den Cisterciensern häufig anschloss. Wir haben also als Vorbild ei untergegangene Cistercienserkirche anzunehmen und müssen unsere Bd. I, S. 528, Nr. ausgesprochene Vermutung dementsprechend modifizieren.

S. MARTIN-DES-CHAMPS, der frühesten Uebergangskirche in der Stadt PARIS (Bd. I, S. 421), gegeben, so dass man sie geradezu einen picardischen Bau genannt hat. Das Problem der Chorgestaltung gemäss den Bedingungen der neuen Gewölbeform ist hier schon ganz



Dommartin (nach Enlart).

so gestellt, wie gleich darauf in Saint-Denis, aber in der Lösung noch konfus [1]). Klarer im Chor von S. Maclou in PONTOISE (Bd. I, S. 424), wiewohl uns jetzt zweifelhaft geworden ist, ob wir diesen Bau noch

[1]) Lefèvre-Pontalis a. a. O. p. 86 will den Einfluss von S. Martin auf S. Denis überhaupt leugnen; A. Saint-Paul u. C. Enlart widersprechen ihm mit Recht.

als Vorstufe und nicht eher als eine ungeschickte Nachahmung von S. Denis anzusehen hätten.

Man sieht aus dem bisher Betrachteten ganz deutlich: die Gotik m u s s t e kommen. Aber sie wäre sicher langsamer gekommen und in weniger straffer Konzentration ihres Gedankengehaltes ohne den in den Jahren 1137—44 ausgeführten Bau von SAINT-DENIS, der von nun ab die Führung der Schule übernahm. Mehreres vereinigte sich, um ihn zu dieser Rolle in ungewöhnlichem Masse zu befähigen: der alte Ruhm der Königsabtei; das persönliche Ansehen des Bauherrn, Abt Sugerius, des Richelieu seiner Zeit; die für die Isle-de-France ganz unerhörte Pracht und Grösse der Ausführung, endlich als das Wichtigste das Genie des Meisters[1]). Als Schöpfungsbau in dem eminenten Sinne, wie man es früher annahm, kann S. Denis indessen nicht mehr gelten; die Gedanken waren nach der konstruktiven wie nach der formalen Seite vielseitig vorbereitet; aber sie mit so sicherem Griff aus der Keimhülle herausziehen, sie so rund und klar zusammenfassen konnte doch nur ein Mann von gleich grossem Verstand wie gestaltungskräftiger Phantasie. Ueber die Einzelheiten haben wir uns Bd. I, S. 425—431 verbreitet. Hier sei noch ein Wort über den Schulzusammenhang gesagt. Manche wollen einen solchen nur in Bezug auf die Picardie gelten lassen. Wir könnten dieser Meinung beipflichten, wenn die heute von Sugers Bau allein übrig gebliebenen Teile — die westliche Vorhalle und das Erdgeschoss des Chors — auch die allein massgebenden wären. Es ist aber klar, dass wir über mehrere Hauptfragen gar nicht sprechen dürfen, solange uns der grössere Teil des Gebäudes, das Langhaus und die obere Partie des Chors — sie wurden im 13. Jahrhundert erneuert — unbekannt sind. So verzweifelt, wie es hiernach scheint, liegt der Fall indessen nicht. Von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab ist eine Gruppe von Kirchen entstanden, die man als »Schule von Saint-Denis« zusammenzufassen gewohnt und berechtigt ist. Sie besitzen eine ganze Reihe gemeinsamer Merkmale, und zwar nicht allein auf die in Saint-Denis erhaltenen, sondern auch auf die dort verschwundenen Bauteile sich erstreckend. Der Schluss, dass auch diese letzteren schon dem Prototyp, d. i. Saint-Denis, eigen waren, ist gewiss eminent wahrscheinlich. Wir heben als wichtigstes hervor: die Anlage von Emporen als Widerlager des

[1]) Sein Name ist unbekannt; verfehlt scheint uns der jüngst von A. Saint-Paul wiederaufgenommene Versuch, Suger nicht bloss als kundigen Bauherrn, sondern als den wirklichen Schöpfer der Bauidee, kurz als Baumeister hinzustellen.

Hochschiffs und die sechsteilige Form der Rippengewölbe. Beide Konstruktionsteile waren vor Saint-Denis — oder um uns ganz vorsichtig auszudrücken: vor der Schule von Saint-Denis — in der franko-picardischen Schule ganz und gar unbekannt; sie waren aber sehr wohl bekannt in der normännischen Schule, sie bildeten für diese ein vorzüglich charakteristisches Merkmal. Da nun auf dem engeren Gebiete des Formenwesens normannische Entlehnungen in der französischen Schule gäng und gäbe sind — auch in Saint-Denis in mehreren Einzelheiten zu erkennen — so zögern wir um so weniger mit dem Schlusssatz: das System von Saint-Denis gründet sich auf die Synthese des picardischen und des normännischen Systems. Die normännische Einströmung lässt sich aber noch auf einem anderen Punkte beobachten. Ihr wird jetzt mit Recht die Kirche von Poissy zugerechnet und mit dieser hängt wieder sichtlich die im selben Jahr, wie der Chor von Saint-Denis, begonnene Kathedrale von Sens, der erste gotische Bau im Süden der Seine, zusammen. Sens hat ebenfalls sechsteilige Gewölbe und war sicher von Anfang an darauf angelegt.

Wir kommen also zu dem Ergebnis, dass das, was wir »französische« Frühgotik nennen, keineswegs ein Produkt allein der Landschaft Francien ist, sondern wichtige Beiträge wie von der Picardie so auch von der Normandie entgegengenommen hat. Ihre Vorgeschichte auch auf dem letzteren Gebiete kennen zu lernen wäre von grosser Bedeutung. Leider ist die Forschung hier noch nicht sehr weit gediehen. Viele Gewölbe der Normandie in dieser Epoche sind einem ursprünglich flachgedeckten System nachträglich hinzugefügt und deshalb chronologisch unsicher. Mit aller Bestimmtheit aber kann die Lehre, dass die normännischen Kreuzrippen nichts Eigenes, sondern der Isle-de-France abgelernt seien, für einen Irrtum erklärt werden [1]). Und zwar bedarf es dazu gar keiner absoluten Jahreszahlen (die auf normännischer Seite noch rarer zu sein scheinen, als auf französischer); es genügt das logische Verhältnis, dass die unentwickelte normännische Form des sechsteiligen Gewölbes mit senkrecht gemauerter Rippe niemals aus der entwickelteren französischen entstanden sein kann; indes auch die normännische Fassung war nur möglich, wenn man das gewöhnliche vier-

---

[1]) Vgl. Band I, S. 416/17. Seither ist die Behauptung von der »véritable importation« durch Gonse und Lefèvre-Pontalis mit besonderer Schärfe wiederholt worden, hat aber endlich auch in Frankreich in der Person von A. Saint-Paul einen gewichtigen Gegner gefunden.

teilige Kreuzrippengewölbe schon kannte. Das Zeitmass aber, das für diese Umformungen nach geringstem Anschlag nötig war, schliesst schon die blosse Möglichkeit des Importes aus der Picardie (von der Isle-de-France kann überhaupt nicht die Rede sein!) aus. Nur aus normännischen Einflüssen ist der älteste Uebergangsbau Englands, die Kathedrale von Durham zu erklären; sie hatte Strebebögen (verhehlte) und sechsteilige Gewölbe (im 13. Jahrhundert verändert) angeblich schon im Jahre 1128.

Folgende allgemeine Sätze glauben wir nunmehr — bei entschiedener Anerkennung dessen, dass im einzelnen noch gar vieles im Ungewissen liegt — aufstellen zu dürfen. Beim Eintritt ins 12. Jahrhundert war die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen ein in Frankreich überall, im Norden und im Süden, bekanntes Konstruktionsmittel. Die methodische Fortbildung liessen sich aber nur jene Provinzen angelegen sein, in denen das Kreuzgewölbe die typische Form war. Die Normandie einerseits, die Picardie und nördliche Isle-de-France andererseits haben damit ungefähr gleichzeitig begonnen, wohl nicht ohne von einander zu wissen und sich wechselseitig zu belehren, in der Hauptsache aber doch in selbständiger Fassung des Gedankens. Die Normandie entwickelte die sechsteilige Anlage der Gewölbe und deren Widerlagerung durch Emporen und (einstweilen noch unter dem Dach verhehlte) Strebebögen; die franko-picardische Schule erkannte als die erste den Spitzbogen als das Mittel, das Kreuzrippengewölbe beweglich zu machen, es verschiedenartigen Grundrisskombinationen anzupassen; in S. Denis wurde die Vereinigung beider Gedankenreihen vollzogen. Von diesem Augenblicke an war der Vorrang der Isle-de-France gesichert, von der letzten Stelle unter den Bauschulen Galliens war sie auf einen Schlag in die erste vorgerückt.

Ein dritter Schauplatz der Uebergangsbewegung lag im Stromgebiet der unteren Loire, mit Angers in der Mitte, Le Mans am rechten, Poitiers am linken Flügel (vgl. Bd. I, S. 345 ff. und 366 ff.). Diese Schule behielt die Grundgestalten des einschiffigen Saales und der Hallenkirche aus der südfranzösischen Tradition bei. Ihre Eigentümlichkeit ist die Verschmelzung der ebenfalls aus dem Süden erworbenen Kugelgewölbe mit der Kreuzrippenkonstruktion (*voûte domicale*). Wenn erst diese Region ebenso gut erforscht sein wird, wie jetzt — aber auch erst seit kurzem — die franko-picardische, so werden sich hoffentlich mehr Zeugnisse für die Anfänge der Bewegung beibringen lassen, als heute möglich ist. Die Diagonalrippen als Ver-

stärkungsmittel der Kreuzgewölbe waren im Westen schon zu Anfang des 12. Jahrhunderts bekannt. Einige weitere Anregung für ihre Nutzbarmachung könnte vielleicht von der Normandie ausgegangen sein, sicher aber hat zu der franko-picardischen die angevinische Schule gar kein Verhältnis gehabt, weder im Geben noch im Nehmen. Ihre ersten reifen Gestaltungen, die Kathedralen von Le Mans und Angers (Taf. 107, 108, 155), fallen mit denen der französischen Schule, Saint-Denis und Sens, zeitlich zusammen. Das Langhaus von Le Mans ist, nach sicheren Quellen, von 1142—1158 erbaut. Das Alter der Kathedrale S. Maurice von Angers wird bestimmt durch die Nachricht: *a. 1153 obiit Normandus de Doe* (Bischof seit 16. März 1150) *qui . . . voluturas lapideas miro effectu aedificare coepit;* war man also damals bei den Gewölben angelangt — die, wie die Form der Pfeiler und Mauern verbürgt, von Anfang an so vorgesehen waren, wie sie sind — so ist der Beginn der Bauführung um mindestens acht bis zehn Jahre zurückzuverlegen. Die grosse Sicherheit aber, mit der das Konstruktionssystem von S. Maurice konzipiert ist, lässt es nicht anders denken, als dass eine längere Folge von Vorstufen dahinter gelegen hat, von denen wir in Fontevrault und Saumur auch noch einige Proben besitzen [1]). Der angevinische Stil ist in seiner Gesamterscheinung von dem, was man gewöhnlich Gotik nennt, sehr weit abweichend und deshalb wird man vielleicht unwillkürlich zögern, ihn mit diesem Begriff in Verbindung zu setzen. Aber mit Unrecht, sobald man einmal das entscheidende Kriterium der Konstruktion erkannt hat. In der Art, wie die Kreuzrippen hier ausgenutzt sind, wie die ganze Wucht der gewaltigen, mehr als 16 m Spannung habenden Gewölbe auf die vier Ecken konzentriert ist, wie die Stützen und Streben von der füllenden Mauer sich sondern, in alledem ist die Kathedrale von Angers vollkommen ebenso »gotisch«, als irgend ein Werk der Schule von Saint-Denis; und in Bezug auf allgemeinen künstlerischen Wert gehört sie nebst ihrer jüngeren Genossin, der Kathedrale von Poitiers, sicher zu den allermachtvollsten Aeusserungen dieses ruhmreichen Jahrhunderts. Die Ueberlegenheit der Schule von Saint-Denis beginnt erst, wenn man auf die geschichtlichen Folgen sieht. Hier ist sie freilich unermesslich. Die angevinische Schule blieb — mit Ausnahme

[1]) Die Eiferer für das französische Monopol nennen die Domikalgewölbe des Anjou *l'émanation directe des voûtes gothiques bâties dans la région parisienne* und speziell die Kathedrale von Angers eine Ableitung von Saint-Denis: eine Behauptung, wie man sieht, ebenso unmöglich in chronologischer, wie ungeheuerlich in morphologischer Hinsicht.

eines vorübergehenden Einflusses auf die Uebergangskunst Aquitaniens und Spaniens — lokal beschränkt, sie begann schon am Ende des 12. Jahrhunderts zu siechen und streckte zu Anfang des nächsten vor der französischen Rivalin ganz und gar die Waffen. Historisch bleibt sie ein hoch interessantes Schauspiel, durch das uns gezeigt wird, wie aus dem gotischen Konstruktionsprinzip auch noch ganz andere Stilgestaltungen hervorzugehen bereit waren, als denen thatsächlich die Oberhand geblieben ist.

Neben den in merkwürdiger Koinzidenz auftretenden Haupturkunden der ersten Konstituierung des gotischen Stils — S. Denis, Sens, Angers — kann noch ein vierter gleichzeitiger Bau als ebenbürtig wenigstens geahnt werden. Wir meinen die Kathedrale von Chartres. Sie war seit etwa 1130 in einem auf grosse Absichten hindeutenden Umbau begriffen. Unsere Anschauung von demselben ist durch den grossen Brand am Ende des Jahrhunderts und den darauf folgenden Neubau allerdings sehr geschmälert [1]). Vom Bau der Uebergangszeit erhalten sind nur die Türme der Westfassade und die zwischen ihnen liegende Vorhalle und auch diese nicht ohne einige Veränderungen. Als im Jahre 1145 die in Stockung geratenen Arbeiten mit erneuter Begeisterung wieder aufgenommen wurden, müssen die Turmhallen und die drei Portale schon seit einiger Zeit fertig gestanden haben [2]), wodurch zweierlei erwiesen wird: erstens dass die Kenntnis des Kreuzrippengewölbes in Chartres älter ist als der Bau von Saint-Denis, zweitens dass nach der formalen Seite die werdende Gotik in Chartres weiter voran war als irgendwo anders. Während in Saint-Denis die Portale, in Noyon, Soissons, Laon die Fenster noch rundbogig geschlossen sind, zeigt in Chartres beides den Spitzbogen. Noch wichtiger ist die Fassadenkomposition. Sie wurde im Zusammenschluss der drei Eingangspforten zu einem einzigen Ganzen, in der Anordnung eines durchlaufenden Systems von Statuen das grundlegende Vorbild für die ganze spätere Abwandlung dieses Themas [3]). Sichere Anzeichen für

[1]) Eine Erneuerung der Schiffe in dieser Periode kann nicht direkt bewiesen werden, doch ist sie in hohem Grade wahrscheinlich. Denn das Gegenteil des Wahrscheinlichen wäre die Annahme, dass man bei so langer Bauzeit (1175 Vollendung des südlichen Turmhelms) und so grossen Baumitteln auf die Fassade sich beschränkt hätte, die ohnedies in etwaiger Verbindung mit einem frühromanischen Hauptbau gänzlich aus der Proportion gefallen wäre. War aber ein grosser Bau des 12. Jahrhunderts vorhanden, so muss er für die allgemeine Stilentwicklung notwendig von Bedeutung gewesen sein.

[2]) Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles S. 122 ff.

[3]) Die erste Anregung stammt, wie Vöge a. a. O. unerwartet, aber überzeugend nachgewiesen hat, aus der Provence. Ausserdem hat der Meister von Chartres auch den

das schnelle Vordringen von Chartreser Einflüssen nach Osten und Nordosten geben die Portale an Notre-Dame in Etampes, von S. Loup-de-Naud, von S. Ayoul in Provins, und in Einzelheiten Saint-Denis selbst, womit aufs neue bewiesen wird, dass die Pariser Region um diese Zeit in jeder Weise von den Nachbarn empfangen, nicht ihnen gegeben hat. Was ist aber in Chartres ausserdem noch geschehen? Der Brand von 1198 mit der folgenden Erneuerung hat es vollständig vernichtet. Wäre es aber nach dem, was wir im Westbau geleistet sehen, anders möglich, als dass auch die Schiffe, selbst wenn sie in dieser Epoche nicht bis zur Vollendung gelangt wären, zu den bedeutendsten und anregendsten Erzeugnissen der primitiven Gotik gehört haben müssen? Ihr Verlust ist für die Urteilsbildung des Historikers eine empfindliche Lücke, — doppelt empfindlich, da auch von einem zweiten höchst ansehnlichen Bau dieser Zeit und Gegend, der Ste. Trinité in Vendôme, nur ein Turm (dem von Chartres nahe verwandt) übrig geblieben, die Kirche selbst aber spätgotisch erneuert ist.

Am wenigsten von den reformatorischen Gedanken der Zeit aufgeregt zeigte sich Burgund, obschon es auch hier an einzelnen Aeusserungen einer aktiven Uebergangsbewegung nicht fehlt. Burgund hatte den Ruhm, für das Problem der Gewölbebasilika zum erstenmal eine Lösung gefunden zu haben. Es hatte eine Reihe der grossartigsten Bauten eben ausgeführt oder war mit ihrer Vollendung noch beschäftigt, als im Norden und Nordwesten die ersten Regungen der Gotik hervortraten. Sie werden auch in Burgund nicht unbemerkt geblieben sein; aber teils boten sie — im Spitzbogen — nichts Neues, da dessen konstruktive Vorteile hier längst bekannt waren, teils waren sie — in den Kreuzrippen — auf das eigene System nicht anwendbar, da dieses dem Tonnengewölbe den Vorzug gab. Immerhin war auch das Kreuzgewölbe als Deckenform der Seitenschiffe oder kleinerer Kirchen nicht unbekannt. Vezelay ist das Beispiel einer bedeutenden Kirche, die sogar das ganze System auf Kreuzgewölbe anlegte. Man hat früher (Viollet-le-Duc) die Verbesserung des Gewölbesystems in der Vorhalle von Vezelay gegenüber dem älteren Schiff sogar als ersten Ansatzpunkt der gotischen Bewegung überhaupt ansehen wollen. Das ist freilich eine falsche Einschätzung (vgl. Bd. I, S. 410). Der Konstruktionsgedanke, dem der Meister von Vezelay nachging, war ein von den

---

Westen gekannt; nur von hier kann die eigentümliche und weiterhin typisch bleibende Stellung der Statuen nach der Richtung der Bogenläufe herkommen (vgl. Bd. I, S. 703).

Kreuzrippen wesentlich verschiedener. Soviel wir heute sehen, waren in Burgund die ersten, die dem Kreuzrippengewölbe Aufmerksamkeit schenkten, die Bauleute des Cistercienserordens. Den ältesten uns bekannten Beleg gibt die nach 1150 ausgeführte Abteikirche Pontigny (vgl. Bd. I, S. 529). Das Datum ist verhältnismässig spät. Negative Schlüsse daraus zu ziehen wird man sich gleichwohl hüten müssen, da die vor der Mitte des Jahrhunderts entstandenen Cistercienserbauten nahezu sämtlich verschwunden sind. Es bleibt daher eine offene Frage, woher die Cistercienser Burgunds sich die Kenntnis der Kreuzrippen erworben haben. Einen bestimmten Ausgangsort anzunehmen ist überhaupt nicht nötig, denn wir haben ja gesehen, dass die theoretische Bekanntschaft mit dieser neuen Konstruktionsform lange vor der Mitte des Jahrhunderts weit verbreitet war. Jedenfalls ist die Art, in der sie in Pontigny angewendet wurde, verschieden von allen andern protogotischen Schulen. Keine quadratischen Mittelschiffsjoche, kein Stützenwechsel, keine sechsteiligen Gewölbe, sondern durchgehende Traveen mit oblongem Gewölbegrundriss (also Fortbildung des Langhaussystems von Vezelay). Auch ist der Spitzbogen an den Fenstern konsequent durchgeführt, womit die französische Schule viel länger zögerte. Man wird also, wie immer es mit der ersten Anregung beschaffen gewesen sein mag, die wesentliche Selbständigkeit der burgundischen Erstlingsgotik nicht in Abrede stellen können. Es hätte sich an diese originellen Anfänge eine bedeutsame Fortentwicklung schliessen können, wäre sie nicht durch die eigentümlichen Tendenzen der Cistercienser frühzeitig abgeschnitten worden. Was diesen die neue Wölbungsmethode wert machte, war deren Vernünftigkeit, war die grössere konstruktive Sicherheit, nicht aber die grössere künstlerische Freiheit. Asketische Scheu vor jeder über das unmittelbar Nützliche hinausgehenden Bauentfaltung hielt die Cisterciensergotik auf der Stufe des Rudimentären zurück.

Wir fassen zum Schluss den Gegensatz zwischen der herrschenden Anschauung und der unsrigen noch einmal kurz zusammen. Nach jener hätte einzig und allein die Isle-de-France Anspruch darauf, die Wiege der Gotik zu heissen; schon in den ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts wäre sie als Lehrerin der Nachbarprovinzen im methodischen Gebrauch des Kreuzrippengewölbes aufgetreten und alles, was in diesen an Analogien zur Gotik sich findet, wäre nur ein Widerhall der Originalkunst in der Pariser Region. Dagegen auf dem von uns entworfenen Bilde dehnt sich das Quellgebiet der Gotik ungleich weiter

aus, von der Normandie und dem Anjou bis nach Nordburgund; kein dominierender Mittelpunkt; zwischen den einzelnen Schulen wohl gewisse Wechselwirkung, doch überwiegende Selbständigkeit der Leistung; merkwürdig gleichzeitig dann das Hervortreten der ersten abgeklärten Meisterbauten in S. Denis, Sens, Chartres, Angers und wenig später Pontigny; nach der Mitte des Jahrhunderts engerer Anschluss der Normandie und des Gebietes zwischen Seine und Loire an die Isle-de-France; aber auf dem westlichen und östlichen Flügel die angevinische und burgundische Schule in voller Selbständigkeit bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts. Erst mit diesem trat wirklich ein, was nach der von uns bekämpften Lehre von Anfang an bestanden haben soll: die Zentralisation unter französischer Vorherrschaft. In der That würde das geschichtliche Phänomen der Gotik etwas Zufälliges behalten, wenn ihre Basis eine so enge gewesen wäre, wie behauptet wird, wenn ihr Sein oder Nichtsein von Anfang an nur von jener einzigen Schule abgehangen hätte. Wir können uns jetzt wohl denken, dass unter veränderten Konjunkturen die Gotik eine andere Gestalt gewonnen hätte: dass sie ganz ausbleiben konnte, ist undenkbar. Auch ist sie nur in jenen Teilen Frankreichs zu voller Blüte gekommen, wo ihr eine autochthone frühgotische Bewegung vorausgegangen war!

Nun ist aber die geschichtliche Bedeutung der ausserfranzösischen Schulen für die Entwicklung der Gotik mit der Anerkennung der oben umschriebenen Ansprüche noch nicht erschöpft: wir müssen hinzurechnen, dass von ihnen und nicht von der Isle-de-France aus die ersten Einwirkungen der Gotik auf das Ausland entsprungen sind. Sens und weiterhin die Normandie haben England[1]) gewonnen; das Anjou hat seine Domikalgewölbe und seine Hallenkirchen auf der Pyrenäenhalbinsel eingeführt, wo eine bedeutende Denkmälergruppe des Uebergangsstiles durch sie ihr Gepräge erhielt; vor allem aber war es Burgund, das durch das Medium des Cisterzienserordens seinen Einfluss in der ganzen katholischen Welt, von Schottland bis Sicilien, von Portugal bis Skandinavien, bemerklich machte. So konnte es geschehen, dass die burgundische Frühgotik, nachdem sie in der Heimat ihre besondere Existenz schon aufgegeben hatte, als eine mächtige Strömung im deutschen Uebergangsstil fortlebte, und vollends Italien

[1]) Von England, nicht von Frankreich, hat späterhin die Bretagne die erste Kenntnis der Gotik empfangen.

verdankte alles, was es an Kenntnis des gotischen Wesens empfing, Burgund allein. Ohne die Pionierarbeit der burgundisch-cisterciensischen Frühgotik des 12. Jahrhunderts hätte die Hochgotik des 13. niemals mit solcher Leichtigkeit von Europa Besitz ergreifen können.

2. Die Jugendzeit.

Geschichtliche Uebersicht.

Die siegreiche Ausbreitung des gotischen Baustils entsprach, wie wir früher ausgeführt haben, einem im allgemein-europäischen Geistesleben vorhandenen Drang nach Vereinheitlichung. Bevor derselbe zu seinem Ziele kam, musste im Stammlande der Gotik selbst etwas ähnliches sich vollziehen. Der vorige Abschnitt zeigte uns die ersten Anfänge des neuen Bausystems auf vier selbständige Schulen verteilt — eine franko-picardische, eine normännische, eine angevinische, eine burgundische — die für die weitere Entwicklung sehr wohl die Möglichkeiten offen liessen, dass sie sich ebenso mannigfaltig gestaltete, wie vorher die romanische. In diesem Abschnitt werden wir sehen, wie eine von den vieren, die französische, die andern an Haupt und Gliedern überwuchs und zur allgemeinen Gesetzgeberin wurde. Man kann nicht ohne weiteres sagen, dass die andern Schulen genau um so viel innerlich unfähiger, als ihre äusseren Erfolge schwächer waren. Offenbar sind Kräfte und Beweggründe anderer Art, als bloss künstlerische, an dem Ergebnis mit beteiligt. Die Triumphe der Bauschule der Isle-de-France gehen parallel mit einer Umkehr in der ganzen Geschichte des Frankenreichs: ein Streben nach dem Mittelpunkt hin wird in dem bisher so tief zerklüfteten Land wach und gleichzeitig erstarkt dieser Mittelpunkt selbst von innen heraus. Das altfränkische Kronland besinnt sich wieder auf seine historische Führerrolle; Königtum, Bistum, Bürgertum reichen sich die Hand gegen die feudale Anarchie; den Wissenschaften wird die Universität Paris ein weithin leuchtender Mittelpunkt; der Stern der nordfranzösischen Dichtung geht auf, während der der provençalischen erbleicht; ein Gefühl aufsteigender Kraft und aufsteigenden Glückes beschleunigt alle Lebenspulse. Weil aber die Baukunst, mehr als irgend eine andere Kunst, Produkt der allgemeinen Zustände und des allgemeinen Geistes ist, so bewähren sich in ihr neuschöpferisch nur hochgemute Epochen mit starkem Selbstbejahungstrieb. Hier war nun beides gegeben: bei den Einen nach langer Unthätigkeit kühne Initiative, bei den Andern nach langer Unabhängigkeit die Neigung sich

zu sammeln und unterzuordnen. In diesem allgemeinen Sinne hat man wohl ein Recht, in der Gotik ein Erkennungszeichen des im Entstehen begriffenen französischen Nationalgefühls zu sehen; wo dieses sich nicht freiwillig einstellte, d. i. im Süden und Südwesten, da bleibt sie ein fremdländisches Gewächs.

Einzigartig ist die französische Gotik — wir meinen nach dem oben Gesagten allein die nordfranzösische — durch die Geschlossenheit ihrer Entwicklung: soviel sie dem Auslande an Anregungen gab, sie empfing von ihm keine einzige; in vollkommener, innerer wie äusserer Ungestörtheit durfte sie sich ausleben bis ans Ende. Daher konnte in ihr auch die von der spekulativen Aesthetik geforderte, von der Wirklichkeit so selten gewährte Dreiteiligkeit des Ablaufs — Entfaltung, Vollendung, Auflösung — in typischer Reinheit zur Erscheinung kommen.

Der Abschnitt, mit dem wir es in diesem Kapitel zu thun haben, die Frühgotik, wird begrenzt durch den Bau von S. Denis einerseits, die jüngste Erneuerung der Kathedrale von Chartres andererseits: sie umfasst also in runder Summe die Zeit von 1140—1200.

Wir wir sattsam gesehen haben, war um die Zeit, als Abt Suger die alte Grabkirche der Könige von Frankreich umbaute, die gotische Bewegung schon etwas Vorhandenes, auf einem ausgedehnten Gebiete aus zahllosen Quellen hervorsprudelnd. Der Bau von S. Denis erlaubte den neuen Ideen zum erstenmal, sich an einer Probe im grossen zu zeigen und auf einer Schaubühne, die allein schon durch ihre Vornehmheit alle Blicke auf sich zog. Dass es der einflussreichste Regierungsgehilfe zweier Könige war, der diesem Unternehmen einen, wie man wusste, leidenschaftlichen Eifer zuwandte; dass er zu Zeugen des glücklichen Gelingens — bei der Einweihung des Chores am 11. Juni 1144 — eine Versammlung von bei solcher Gelegenheit noch nicht gesehenem Glanze einlud, den Primas von England, die Erzbischöfe von Sens und Reims, vierzehn Bischöfe, den König und die Königin, den Grafen von Champagne und zahlreiche andere Barone; dass er in einer eigenen Schrift über die Entstehung seiner Lieblingsschöpfung Bericht erstattete — und man weiss, wie wortkarg oder gänzlich schweigsam sonst die Autoren des Mittelalters über solche Dinge sind; dass er es wagte, gegen Bernhard von Clairvaux für die Berechtigung des künstlerischen Luxus im Dienst der Kirche eine

litterarische Lanze zu brechen; dass er, um selbst noch das Ende zu erleben, eine ganz ungewöhnliche Zahl von Werkleuten, zum Teil aus entfernten Gegenden, zusammengerufen hatte, die als geschulte Anhänger der neuen Bauweise wieder von dannen gingen: — alles dies muss man der inneren Meisterschaft des in S. Denis Geleisteten noch hinzulegen, um die werbende und schulbildende Kraft, die von dem Bau Sugers ersichtlich ausgegangen ist, allseitig zu verstehen.

Die ersten, die sich S. Denis schulmässig anschlossen, waren die Kathedralen von Senlis und Noyon. Beide waren seit einiger Zeit schon im Umbau gewesen und änderten nun zu Gunsten des neuen Systems ihren Plan. Da es in den ersten fünfziger Jahren geschah, also unmittelbar nach Vollendung des Langhauses von S. Denis, möchten wir der Vermutung Raum geben, ein Teil der dort frei gewordenen Arbeiter sei sofort hier in Dienst genommen worden. Die Kathedrale von Senlis (trotz bescheidener Dimensionen erst 1184 vollendet) hat durch spätere Um- und Zubauten, die bis in die Zeit Franz' I. herabreichen, ihr ursprüngliches Aussehen stark verändert. Die Schwesterkirche von Noyon dagegen ist durch die fast vollkommene Einheit der stilistischen Erscheinung heute ein Hauptbeleg für die Gotik auf ihrer ersten Stufe (wichtigste Veränderung der Ersatz der sechsteiligen Gewölbe durch oblong vierteilige und die Erneuerung der oberen Teile des Strebesystems am Chor). Ihre Erbauung fällt zum grössten Teil unter den Episkopat Balduins, eines Freundes von Suger; bei seinem Tode im Jahre 1167 war sie nahezu vollendet; der Chor bereits 1153 geweiht. Noch im selben Jahrzehnt fand der neue Stil seinen Weg in die Champagne und den Hennegau. In Châlons wurde die 1157 eingestürzte Kirche Notre-Dame-en-Veaux im Chor und Querschiff ganz erneuert, im Langhaus einer geschickt angepassten Ueberarbeitung unterzogen (Schlussweihe 1181); in den Massverhältnissen eines der bescheidensten, im Kunstwert eines der ersten Denkmäler dieser Generation. Mindestens an Grösse allen andern überlegen war die Kathedrale von Cambray; in der Revolutionszeit abgebrochen und nur durch ein summarisches Modell bekannt[1]); Langhaus und Querschiff aus der Bauperiode 1150—80, der Kathedrale von Noyon verwandt; der Chor 1230 erneuert.

Alle diese Bauten liegen mehr oder minder entfernt von dem

---

[1]) In der Modellkammer zu Berlin; danach die Abbildungen bei Lassus: Album de Villard de Honnecourt, vgl. unseren Grundriss T. 364.

»ersten Monument der Gotik«. Sehen wir uns in dessen Nähe um, so liess Paris fast 20 Jahre nach der Weihe von S. Denis verstreichen, bis es mit Werken von entschieden gotischem Charakter auftrat. Zuerst mit dem neuen Chorbau der im übrigen unverändert bleibenden Abteikirche S. Germain, geweiht (doch kaum schon vollendet) bei dem Besuche des Papstes Alexander III. im Jahre 1163. Dieselbe solenne Gelegenheit wurde benutzt, um zu einem Neubau der Kathedrale Notre-Dame den Grundstein zu legen. Ihre erste Gründung reicht in die legendarische Dämmerung des 4. Jahrhunderts hinauf; neben ihr baute im 6. Jahrhundert König Hildebert eine zweite, glänzendere Kirche, zu Ehren des H. Stephanus, von der man in unseren Tagen einige Kapitelle und Fussbodenfragmente vor der jetzigen Westfassade ausgegraben hat. Dann erfahren wir von umfänglichen, um das Jahr 1130 begonnenen Herstellungsarbeiten; einige auf Schulzusammenhang mit Chartres hinweisende Skulpturen aus dieser Zeit wurden in die jetzige, aus dem 13. Jahrhundert stammende Fassade (Porte Ste. Anne) hinübergenommen. Für die Kunstgesinnung der 60er Jahre ist bezeichnend, dass die nicht lange erst vollendete und für den praktischen Zweck wahrscheinlich genügende Restauration jetzt schon unerträglich veraltet erschien, und somit dem Untergang geweiht wurde. Mit einer nicht gewöhnlichen Entschlossenheit machte Bischof Moritz von Sully beide älteren Kirchen dem Erdboden gleich, um eine einzige neue an ihre Stelle zu setzen, unter dem Doppeltitel der H. Jungfrau und des H. Stephanus. So kam ein durch keine Rücksicht auf Vorkonstruktionen gebundener, vollkommen einheitlicher Plan zu stande, in Abmessungen, die alles bis dahin in Frankreich Gesehene (mit einziger Ausnahme der Abteikirche von Cluny) weit hinter sich zurückliessen. Moritz von Sully sah am Schluss seines langen Episkopates († 1185) den gewaltigen fünfschiffigen Chor nebst einem Teil des Querschiffes fertig dastehen; sein Nachfolger, Odo von Sully, baute das Langhaus zu Ende, 1208; es folgte die Fassade, die 1223 bis zur zweiten Galerie gediehen war; 1235 wurden die Türme bis auf die Helme vollendet. Die an dem heutigen Gebäude den Charakter blühender Hochgotik tragenden Teile, die Querschiffsfassaden, sowie der Kapellenkranz und die wagehalsigen Strebebögen des Chors sind Hinzufügungen aus der zweiten Hälfte des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts. — Erst im Laufe des Baus der Notre-Dame wurde der neue Stil in Paris wirklich heimisch; noch der Erbauer von S. Germain hatte teils in S. Denis, teils in Sens seine Anleihen gemacht, wie in

der vorigen Generation der Chor von S. Martin-des-Champs von einem Picarden gebaut war; ja selbst für die Notre-Dame steht die Originalität nicht fest, ist vielmehr Anlehnung an die Kollegiatkirche von Mantes wahrscheinlich. Wie zurückgeblieben die eigentlichen Lokalarchitekten waren, zeigt die konstruktiv noch als Uebergangsbau zu bezeichnende, übrigens durch reizendes Detail ausgezeichnete Kirche S. Julien-le-Pauvre. — Kehren wir in die 60er Jahre des 12. Jahrhunderts zurück, so waren ihre nächstdem bedeutendsten Unternehmungen die ebengenannte Kollegiatkirche von Mantes am linken Seineufer zwischen Paris und Rouen gelegen und die Kathedrale von Laon. Für die Kirche von Mantes sind Baudaten zwar nicht überliefert, doch kann sie nach ihrem stilistischen Charakter in den Hauptteilen kaum später als 1170 vollendet sein. In Laon war die Gotik keine neue Erscheinung; die bischöfliche Palastkapelle beweist, dass sie hier schon um 1130 ihre ersten Regungen begonnen hatte. Der Neubau der Kathedrale wurde von Bischof Walter von Mortagne (1155—74) in Angriff genommen, doch erfuhr schon ein Menschenalter später sein Werk eingreifende Veränderungen. Den Seinestrom aufwärts in der Hochchampagne behauptete die 1140 begonnene Kathedrale von Sens (vgl. oben S. 49) die führende Stellung; 1168 war sie in den Schiffen vollendet; mit dem Ausbau der Fassade ist man hier, wie so oft, nur langsam vorwärts gekommen. Von den Schulwerken ist das wichtigste S. Quiriace in Provins, um 1160 begonnen, im Formgefühl noch sehr romanisch. Die Niederchampagne dagegen fällt schon in die Einflusssphäre von S. Denis. Die Notre-Dame in Châlons nannten wir; wahrscheinlich von dem gleichen Meister rührt der herrliche, unter dem Pontifikat von Pierre de Chelles (1162—81) erbaute Chor her, mit dem sich in Reims die altehrwürdige Remigiuskirche einen zeitgemässen Schmuck zulegte.

Für das letzte Viertel des Jahrhunderts sind keine so grossen Neugründungen mehr zu verzeichnen, wie für das dritte, wohl aber erreicht die Frühgotik jetzt in einigen mittleren und kleineren Bauten die volle Sicherheit und den entfalteten Reiz ihres Stilcharakters. Der erste Platz in dieser liebenswürdigen Schar gebührt den Abteikirchen von S. Leu d'Essérent im Thal der Oise und S. Yved de Braines unweit Soissons. S. Leu lässt uns durch den Gegensatz seines um 1140 begonnenen Westbaus (mit primitiven Ogifgewölben, aber ganz romanischen Formen) zu dem 1170—80 errichteten Chor die Grösse des in dem dazwischen liegenden Menschenalter vollzogenen Um-

schwungs in voller Unmittelbarkeit empfinden; der Chor gehört in die Familie von S. Denis; seine Säulenkapitelle sind vielleicht das edelste Gewächs in der dekorativen Plastik dieser ganzen Familie. Die Kirche S. Yved, von der wir nur das Datum der Schlussweihe 1216 kennen, mag um 1180 begonnen sein; sie besitzt zu den Vorzügen, die ihr Meister ihr gab, den seltenen des Schicksals, dass sie von späterer Umgestaltung ganz verschont geblieben ist; ein Werk aus Einem Guss, welches ein jeder, der ungestört empfinden will, was französische Frühgotik sei, besucht haben muss. Nur ein Bruchstück, aber ein bezauberndes und neben S. Yved ein Hauptzeugnis für die Fähigkeit dieser speziellen Zweigschule zu phantasievoller Raumgestaltung, ist der südliche Kreuzarm der Kathedrale von Soissons mit der anschliessenden Martinskapelle, ausgeführt bald nach 1176. Unerschöpflich sodann ist noch heute der Reichtum der Diöcesen Soissons, Laon und Noyon an kleineren Architekturen aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts; unter den grossen Bauten aber hat der rohe Nützlichkeitssinn der Neuzeit, besonders der Revolutionsjahre, stark aufgeräumt. Ihre Namen widerlegen das Vorurteil, als hätten die Benediktiner sich gegen den neuen Stil ablehnend verhalten; ja sogar die Cistercienser vergassen angesichts seiner ihren herben Puritanismus. Mit den am Ende des 12. und in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts erbauten Cistercienserkirchen von Ourscamp, Châlis, Longpont und Vaucelles (letztere bei Cambray, die anderen im Gebiet von Soissons und Noyon) sind Werke ersten Wertes zerstört. An die Grösse von Ourscamp erinnert allein noch der imposante Krankensaal (Salle des Mortes — Taf. 392); Longpont ist eine malerische, auf dem Papier noch rekonstruierbare Ruine; von Châlis verraten die Fundamente einen besonders originellen Plan. Endlich das letzte grosse Werk aus der Jugendzeit der nordfranzösischen Gotik und das ihr Wesen am kraftvollsten ausdrückende ist der Umbau der Kathedrale von Laon. Beim Tode Bischof Walters (1174) war der Chor vollendet gewesen, das Transept begonnen; die darauf eingetretene Stockung, zu der ein anhaltender scharfer Streit zwischen Bistum und Bürgerschaft das Seine beigetragen haben wird, mag bis zum Schluss des Jahrhunderts gedauert haben; 1205 wurde am Bau gearbeitet, ebenso 1221; 1226 nicht mehr. Dem Würdegefühl dieser Epoche waren die vor einem Menschenalter festgestellten Massverhältnisse ungenügend; namentlich erschien der Chor schon wieder zu klein; er wurde abgebrochen und um mehr als das Doppelte ver-

längert. So ist am gegenwärtigen Gebäude von dem Werk der 70er Jahre wenig mehr erhalten (Ostseite des Querhauses und erste Joche des Chors); mittelbar aber, da man das System beibehielt und nach Möglichkeit die alten Werkstücke vernutzte, hat er doch den Neubau stark beeinflusst, so dass dieser nur chronologisch dem 13., stilistisch hingegen noch dem 12. Jahrhundert zuzuzählen ist.

In den Nachbarprovinzen zeigt sich in dieser Zeit der Einfluss der Königsdomäne in stetigem, obschon nicht eigentlich schnellem Wachstum. Auch ist es nicht die jeweilig letzte, sondern die vorletzte Stilphase, die nachgeahmt wird. An der Nordgrenze war die Kathedrale von Arras ein bedeutender Bau (in der Revolution abgebrochen). In der Champagne zeigen die Kirche Ste. Madelaine in Troyes vom Ende des 12. und der Chor von Montierender vom Anfang des 13. Jahrhunderts ein zögerndes Sichherausleben aus der romanischen Formenwelt. Burgund besass seine eigene, im Vergleich zur französischen rudimentäre Frühgotik. Sie kam, da das Land in der vorangehenden Epoche mit stolzen Kathedral- und Abteibauten gesättigt war, nur an untergeordneten Konstruktionen zur Anwendung. Am reinsten und anmutigsten ist der Typus in der kleinen Klosterkirche Montréal, vom Ende des 12. Jahrhunderts, ausgeprägt. Anlehnungen an französische Eigentümlichkeiten bleiben bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts ganz sporadisch. Hauptbeispiel dafür der Chor von Vezelay [1]), der im Grundriss eine direkte Kopie von S. Denis ist, im Aufbau aber charakteristischerweise sich mehr durch das Vorbild von Sens angezogen fühlt; etwas später, um 1180, der Chor von Pontigny.

Die Landschaften links der Seine bis zum nördlichen Knie der Loire hatten, wie wir wissen, schon vor und neben S. Denis den Uebergang zur Gotik vollzogen, in einer der Isle-de-France von Anfang an nahe verwandten Richtung. In Orléans selbst ist, ausser einigen Bauteilen an den Kirchen S. Aignan und S. Euverte, aus der Frühzeit nichts erhalten. Die Kirchen S. Martin und Notre-Dame in Etampes, Ende der 60er Jahre begonnen, geben gotische Konstruktion bei noch ziemlich romanischem Raum- und Formgefühl. S. Laumer in Blois, eine Benediktinerkirche von ansehnlichen Massverhältnissen, steht in dem 1138 begonnenen Chor auf der Konstruktionsstufe etwa

[1]) Direkte Baudaten fehlen; Viollet-le-Duc nahm die Zeit um 1200 an, Anthyme Saint-Paul den Abbatiat des Wilhelm von Mello (1161—71), der vorher Abt von S. Martin in Pontoise, einem mit S. Denis in naher Verbindung stehenden Kloster, gewesen war.

von Poissy; das 1210 vollendete Langhaus hat schon ganz französischen Charakter. Endlich findet sich ein weit nach Süden versprengter Vorposten im Chor von Ebreuil im Bourbonnais; er gehört zur engeren Familie von S. Denis, und muss von Bauleuten herrühren, die vorher dort, oder etwa in Noyon oder Senlis, gearbeitet hatten.

Die westlichen Lande, Anjou und Normandie, gingen ihre eigenen, zwar auch gotischen, aber von der französischen Schule unabhängigen Wege, und es begreift sich, dass durch den Kriegszustand zwischen dem Plantagenets und der Krone Frankreich die Annäherung nicht befördert wurde. Unsere Meinung, wir wiederholen es, ist dabei nicht die, dass jegliche Kenntnis der französischen Formulierung in Abrede zu stellen wäre; nur halten wir deren Einfluss für wenig bedeutend. Die in den Kathedralen von Angers und Poitiers dargestellten Typen sind von so exklusiver Eigenart, dass sie mit den französischen keine Verbindung eingehen konnten, weshalb denn auch mit dem Beginn französischer Eroberung die Bauschule dieser Provinzen kraftlos verfiel. Anders die Normandie. Sie stand in Bezug auf die allgemeine Anlage ihrer Kirchen der Isle-de-France erheblich näher und zwischen den beiderseitigen Bauschulen hatte in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts schon ein lebhafter Verkehr stattgefunden, bei dem wir uns aber die Normandie wesentlich als den gebenden Teil zu denken haben. Von der weiteren Entwicklung der normännischen Schule nach der Mitte des Jahrhunderts wissen wir bedauerlicherweise fast nichts. Allem Anschein nach ist in dieser Zeit kriegerischer Unruhe und empfindlichen Steuerdrucks nur wenig Neues gebaut worden, und das Wichtigste davon besteht nicht mehr. Es waren die unter Heinrich Plantagenet errichteten Kathedralen von Rouen und Lisieux. Von der ersteren wird als sicher angenommen, dass die heutige, nach einem Brand vom J. 1200 ausgeführte Kirche der älteren in Planen und Massen sich angeschlossen habe. Die Verwandtschaft der Chorpartie mit Sens und Canterbury springt in die Augen; der kolossale Nordturm (S. Romain) will den von Chartres nachahmen und überbieten; ausser ihm sind die einzigen Ueberreste aus dem 12. Jahrhundert die Seitenportale der Fassade, in einer von der gleichzeitigen französischen sich wenig unterscheidenden Formbehandlung. Sonst wäre noch zu nennen der zwischen 1150—60 erbaute schöne Kapitelsaal von S. Georges in Boscherville. Von der älteren Kathedrale von Lisieux (1141—82) ist wenig mehr übrig, als ein paar Blätterkapitelle von reizvollster Zeichnung (Abbildung bei Viollet-le-Duc VIII, p. 231).

Im übrigen hatte das 12. Jahrhundert viel mit der Einwölbung der holzgedeckten romanischen Kirchen zu thun, eine Beschäftigung, die ihrer Natur nach die von der neuen Zeit gestellten Aufgaben nicht fördern konnte. So wenig wir in der Lage sind, über die Stellung der Normandie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein bestimmtes Urteil abzugeben, möchten wir es immerhin als wahrscheinlich ansehen, dass diese Provinz erst mit dem Augenblicke ihrer Eroberung durch König Philipp August (1204) in den vollen Strom der gotischen Bewegung eintrat. Ersichtlich war der mit der Friedenszeit beginnende Aufschwung der Bauthätigkeit ein ausserordentlicher. Zuerst erhob sich die Kathedrale von Rouen aus der Asche. Man hat bemerkt, dass ihr Meister einen normännischen Namen, Enguerrand (Ingelram), trägt; er war ausserdem an der berühmten (jetzt zerstörten) Abtei Bec thätig. Um das J. 1200 fügten die Mönche von St. Etienne in Caen ihrer Kirche nach dem immer allgemeiner werdenden Brauch der Zeit einen weiträumigen Chor hinzu. Die Klöster Fécamp[1]) und Eu[2]) bauten ihre Kirchen vollständig von neuem auf. Ebenso wurde die Kathedrale von Lisieux durchgreifend umgebaut (1208—38). Von diesen Bauten schliessen sich einige offenkundig an französische Vorbilder an — St. Etienne in Caen an S. Denis (daneben aber auch an Canterbury), Lisieux an Laon, Fécamp an den Stil des Beauvaisis —; dagegen zeigt die Kathedrale von Rouen (wohl nur für uns zum erstenmal) spezifisch normännische Eigenheiten, und ihr folgt die Abteikirche von Eu. Alle miteinander atmen noch frühgotischen Geist.

Dies sind die Grenzen, welche die französische Gotik bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts erreichte. Sie hatte mit ihrem alten Schulgebiet das burgundische und normännische, wo nicht ganz verschmolzen, so doch in nahe Verbindung gebracht; sie hatte weiter schon den ersten Fuss nach den südlichen Niederlanden und nach England gesetzt. Dagegen behielt der Westen und Südwesten Galliens seine unabhängige Frühgotik, deren Hauptdenkmäler aus dieser Zeit die Kathedralen von Poitiers und Bordeaux sind. Endlich die Bretagne, die Auvergne und der ganze Süden waren von der Gotik überhaupt noch nicht berührt.

---

[1]) An dem spätgotisch überarbeiteten Chor sind Bestandteile von fast noch romanischem Gepräge zu erkennen, die mit dem Weihedatum 1181 in Verbindung zu bringen sein werden.

[2]) Vollendet 1226.

Der Aufbau.

Entgegen der allgemeinen und bei Darstellung der alt-christlichen und romanischen Architektur auch von uns durchgeführten Gewohnheit, wollen wir hier das aufgehende System vor dem Grundriss betrachten.

Jeder architektonische Raum ist ein Kompromiss zwischen dem Zwecklichen und dem Konstruktiven, zwischen dem Grundriss und der Decke. Steht das Interesse an einem bestimmten Raumbild im Vordergrunde, so wird das Decken- und Stützensystem so gewählt, dass es sich jenem am vollkommensten anschliesse, nicht dass es an sich das Vollkommenste sei. Oder umgekehrt, als Wichtigstes erscheint die konstruktive Vernünftigkeit und Dauerhaftigkeit des Deckensystems: dann wird durch dieses die Gestalt der Stützen und weiterhin die Gestalt des Raumes überhaupt bestimmt. Den zweiten Fall zeigte uns die bisherige Geschichte des Kirchenbaus dort, wo unter Verzicht auf die herkömmliche basilikale Raumgliederung einschiffige Säle oder mehrschiffige Hallen adaptiert wurden; den ersten, wo man an der flachen Holzdecke festhielt oder, im Falle der Wölbung, allein mit dem Kreuzgewölbe zu rechnen genötigt war. Hier schliesst sich das gotische System an: es ist zwar nicht in jeglichem Betracht das vollkommenste aller Gewölbesysteme, aber allerdings das vollkommenste unter den Bedingungen der Basilika. Eben dies war seine stärkste Empfehlung; dazu für das besondere Programm des französischen Kirchenbaus seine Anpassungsfähigkeit an die Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz. Insoweit waren es in der That Bedürfnisse der Plan- und Raumgestaltung, welche zur Erfindung des gotischen Systems führten. Sehr schnell aber drehte sich das Verhältnis um: das Decken- und Stützensystem wurde der befehlende, der Grundriss, mindestens in der Detaillierung, der gehorchende Teil.

SYSTEME MIT EMPOREN. Sie sind, ebenso wie die sechsteiligen Gewölbe von quadratischem Grundriss, ein Hauptmerkmal der in näherem oder entfernterem Sinn zur Schule von S. Denis gehörenden Bauten. Dem Uebergangsstil der Isle-de-France und Picardie waren beide Motive fremd gewesen, wohl aber waren sie charakteristisch für die normännische Schule. Ohne Widerrede: diese muss in einem wichtigen Entwicklungsmomente in die französische Schule eingegriffen haben und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass dieser Moment der Bau von S. Denis gewesen ist. Die sechsteiligen Gewölbe fügten sich gut zu dem in der

nordfranzösisch-romanischen Tradition nicht unbekannt, wenn auch nicht vorherrschend gewesenen, gebundenen System mit Stützenwechsel. Warum aber wurden die Emporen jetzt aufgenommen? und warum dauert ihr Gebrauch nur so lange als die frühgotische Stilphase? Wenn ihr Zweck der war, den Platz für die Gemeinde zu vergrössern, so bliebe schwer begreiflich, weshalb man die Emporen so bald wieder aufgab; schwer begreiflich auch, was sie in den gerade in dieser Epoche zahlreichen Fällen bedeuten sollten, wo einem stehenbleibenden romanischen Lang- und Querbau ein gotischer Chor hinzugefügt wurde, d. h. ein Bauteil, von dem die Gemeinde während des Gottesdienstes ausgeschlossen war; nicht minder spricht gegen diese Deutung die Enge der Treppenaufgänge und der Mangel an Brüstungen (vgl. die byzantinischen, für den weiblichen Teil der Gemeinde bestimmten Emporen!). Die Bedeutung der frühgotischen Emporen (wie vor ihnen der normännischen, auvergnatischen und longobardischen) ist in Wahrheit allein konstruktiv: sie sollen einerseits der Sargmauer des Mittelschiffs zum Widerlager gegen den seitlichen Schub der Gewölbe dienen, andererseits die Stützen nach der Längsrichtung des Gebäudes verspannen. In dem Augenblick deshalb, wo man für diese Zwecke einen hinreichend erprobten Ersatz (das äussere Strebesystem) zu haben gewiss war, schied man alsbald die Emporen wieder aus. Dagegen auf der frühgotischen Konstruktionsstufe war nur mit ihrer Hilfe die gewünschte leichte Behandlung der Stützen und schlanke Höhenentwicklung des Raumes zu erreichen möglich, wie der Vergleich mit den emporenlosen Systemen anderer Schulen (Typus von Pontigny und von Sens) deutlich vor Augen führt.

Unter den hierher gehörigen Denkmälern ist eines der ältesten die Kollegiatkirche in MANTES (Taf. 374); die Emporenanlage ist noch im Stadium des Suchens nach einer zweckmässigen Form; sie hat nicht, wie es späterhin immer der Fall ist, Kreuzrippengewölbe, sondern Tonnen in rechtwinkliger Stellung zur Hauptaxe; vor den steigenden Halbtonnen des normännischen und auvergnatischen Systems hat diese Anordnung den Vorzug, dem Mittelschiff mehr Licht abzugeben; die Okulusform der Fenster erinnert an Poissy. — Den Emporen von Mantes im Aufriss sehr ähnlich sind die der NOTRE-DAME in PARIS (Taf. 375) und man möchte vermuten, dass auch die Ueberwölbung hier zu Anfang ähnlich wie dort mit Halbtonnen geplant war[1]. Die

[1]) Wirklich ist es der Fall in der die Pariser Kathedrale im kleinen nachahmenden Kirche zu BEAUMONT-SUR-OISE; nach Ausweis des Details erst in die Zeit um 1200 ge-

Zeit der Ausführung besass aber schon vorgeschrittenere Erfahrungen, so dass die Empore mit der Verstrebung nur mittelbar zu thun hat. Die Hauptsorge war vielmehr, in noch höherem Grade als in Mantes, die Belichtung des Mittelschiffs, dessen tiefere Teile infolge der fünfschiffigen Plananlage in dieser Hinsicht sehr zu kurz zu kommen drohten. Daher die abnorme Anordnung der Emporengewölbe. Es sollte, indem der Schildbogen den Schlussstein weit übersteigend gebildet wurde, eine möglichst steile, also tief in das Mittelschiff eindringende Lichtführung gewonnen werden; daneben der Vorteil besserer seitlicher Verspannung der inneren Strebepfeiler. Allerdings kam nunmehr das Dach sehr hoch zu liegen, wodurch zwischen den Emporenöffnungen und der Fenstersohle ein verhältnismässig grosser nach Belebung sich sehnender Wandabschnitt übrig blieb. Derselbe Fall war nicht lange vorher in S. GERMER eingetreten (Taf. 152). Hatte man aber dort nichts Besseres zu finden gewusst als rechteckige Luken, so griff man in Paris, wieder an Mantes anklingend, zu der ungleich schöneren Form der Rosenfenster. Leider rechtfertigte der Erfolg nicht die sinnreiche Bemühung: das Mittelschiff war und blieb dunkel, und so machte man im 13. Jahrhundert eine letzte Anstrengung, indem man — nicht zum Vorteil der Kompositionslinien — die Rosen ausmerzte, um die Oberfenster tiefer hinabzuführen; trotz alledem ist die Notre-Dame noch immer eine von den schlechtest beleuchteten Kirchen (auf Taf. 375, Fig. 1 die ältere und die jüngere Anordnung neben einander gestellt).

Inzwischen war in der nördlichen Isle-de-France eine ähnliche, aber im einzelnen glücklichere Lösung gefunden worden. Sie besteht in der Einführung eines dem Abschnitt zwischen Emporengewölbe und Emporendach entsprechenden Mezzaningeschosses in Gestalt einer Reihe von Kleinarkaden (»Triforium«); das abschliessende Gesims fällt mit den Gewölbekämpfern zusammen, die Fenster liegen ganz in der Schildwand. Dieses für eine grosse Zahl ausgezeichneter Denkmäler der Frühgotik fernerhin massgebende vierteilige System begegnet uns zum erstenmal am Chor von NOYON (Taf. 371). In SENLIS (Taf. 378) fehlte das Zwischengeschoss noch und wird wahrscheinlich auch in S. DENIS gefehlt haben. Dagegen ist die Möglichkeit der Entlehnung aus TOURNAY (Taf. 149) wenigstens nicht ausgeschlossen. Zwischen Tournay und Noyon sind Beziehungen zweifellos vorhanden, doch ist die Chronologie des ersteren Baues zu unsicher, um in dieser Frage etwas Entscheidendes sagen zu können; immerhin beachte man, dass dort auch schon im Langhaus zwischen Empore und Oberfenstern eine

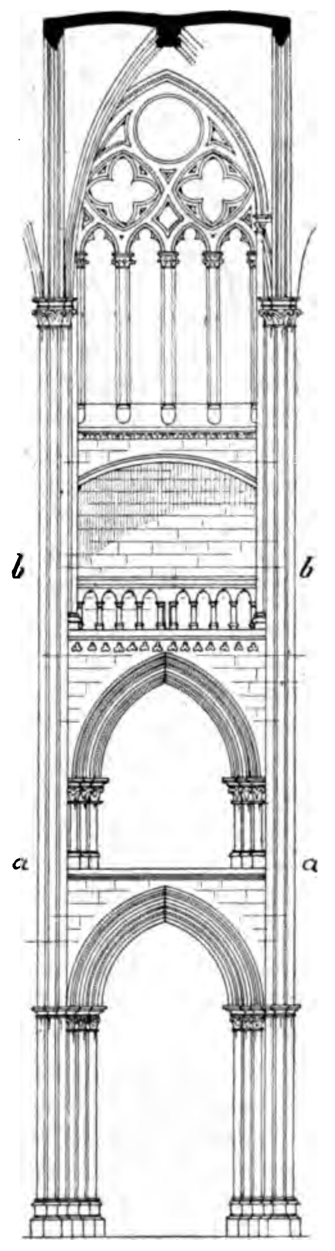
hörend, dürfte sie für die Chronologie der einzelnen Bauabschnitte der Notre-Dame manche Aufschlüsse geben können.

blinde Arkatur vorhanden ist, welche dem Meister von Noyon ganz wohl zur Anregung gedient haben kann. — Weitere Beispiele: Querschiff von SOISSONS, Chor von S. Remy in REIMS, Notre-Dame in CHÂLONS, die ältesten Teile der Kathedrale von MEAUX, die Kathedrale von LAON, die Abteikirchen MONTIERENDER und MOUZON (Taf. 372, 373). Die normännische Frühgotik änderte in der allgemeinen Einteilung nichts an dem schon zum Schluss der romanischen Epoche ausgebildeten System, d. h. sie komponierte dreigliedrig, wobei das Mittelglied alternativ als Empore oder als Triforium behandelt wird. Die Kumulierung beider Glieder kommt nicht vor, was doch nicht hätte fehlen können, wäre die normännische Schule wirklich nur ein Ableger der französischen gewesen. Die eigentümliche Verbindung der Fenster mit einem Laufgange war ebenfalls schon romanisch vorgebildet. Beispiele für Emporen: S. Etienne in CAEN, Ste. Trinité in FÉCAMP; für Triforien: die Kathedralen von LISIEUX und BAYEUX.

SYSTEME MIT TRIFORIEN. Die Frühgotik kannte ein zweites System, in dem auf die konstruktive Leistung der Emporen verzichtet und an ihrer Stelle ein blosses Triforium angeordnet wird. Es dient gleichsam als Gelenk zwischen dem Arkadengeschoss und dem Fenstergeschoss. Eine solche Vermittlung war um so nötiger, je mehr die fortschreitende Ausbildung der Gewölbearchitektur die Wechselwirkung der aufsteigenden, stützenden und der niedersteigenden, lastenden Teile zu lebhafterer Anschauung zu bringen wünschen musste. Das Triforium ist entweder eine blinde Arkatur, oder eine als Laufgang benutzte Aushöhlung, welche die Mauer in zwei nach oben flach abgedeckte Schalen zerlegt, dergestalt, dass deren innere eine offene Bogenstellung, die äussere eine geschlossene, aber möglichst dünne Wand bildet, oder es fällt auch die letztere fort, so dass das Triforium direkt in den dunkeln Raum unter den Seitenschiffsdächern führt, in welchem Fall man es als rudimentäre Empore bezeichnen könnte. Wenn auch ursprünglich, wie gesagt, durch ein rein formales Interesse bedingt, zeigt das Triforiumgeschoss in dieser Entwicklung mit zunehmender Klarheit seine Nützlichkeit für die Statik des Gebäudes: es verringert sowohl die senkrecht auf die Pfeiler wirkende Last, als den Schub der Scheidbögen gegen die Vierungspfeiler und die Frontwand.

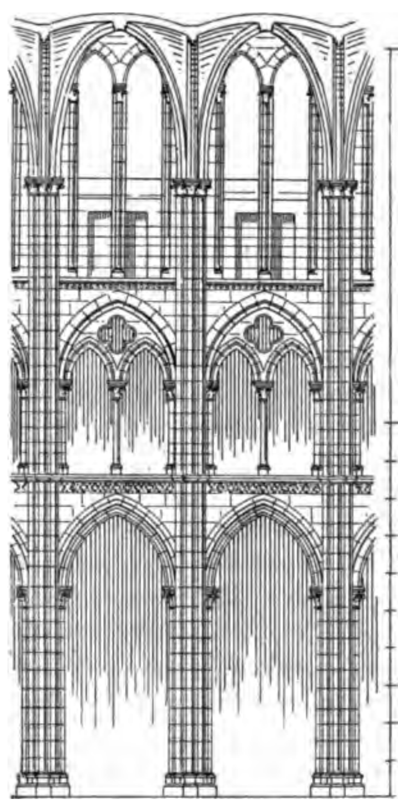
Die romanische Epoche hatte dem Triforium zwei charakteristisch unterschiedene Fassungen, eine burgundische und eine normännische gegeben; der letzteren schloss sich der Uebergangsstil der Picardie

und westlichen Isle-de-France an: Beauvais, Creil, Poissy. Von Poissy wurde das Motiv zugleich mit der Grundrissanlage an die Kathedrale von Sens vermittelt (Taf. 379). Der Unterschied gegenüber dem System der Schule von S. Denis besteht nicht bloss in der Zahl der Stockwerke, sondern noch mehr in ihrem Verhältnis; dort fällt auf das erste Geschoss weniger als ein Drittel der Gesamthöhe, hier die volle Hälfte; auch der Lichtgaden bleibt in Sens niedrig, wohl nicht allein dem starken Anstieg des Gewölbes zuliebe, sondern ebensosehr aus proportionaler Rücksicht, d. h. um den Arkaden des Erdgeschosses ihre imponierende Höhenwirkung zu sichern; dafür öffnen sich die Fenster der Seitenschiffe besonders weit und gross; unter ihnen eine Arkatur zu ebener Erde, die im 14. Jahrhundert zu einer Kapellenreihe erweitert wurde (s. d. Grundriss Taf. 366). — Die Kathedrale von Sens war in der ersten gotischen Generation nächst S. Denis der einflussreichste Musterbau, ja was die räumliche Erstreckung der Wirkungen betrifft — sie reichen von Burgund bis England — S. Denis noch überlegen. Der Chor der Kathedrale von Canterbury (Taf. 378) wurde von einem aus Sens berufenen Meister Wilhelm begonnen, von einem Engländer fortgesetzt; bis zum Lichtgaden, der in die normännische Tradition einlenkt, ist die Aehnlichkeit mit Sens sehr gross: dasselbe Triforium, dieselben sehr hohen Arkaden des Erdgeschosses; an der Seitenschiffswand zwei Fensterreihen übereinander. Die im letzten Motiv anklingende Erinnerung an die der normännischen Schule so geläufigen zweigeschossigen Seitenschiffe tritt noch bestimmter hervor in der Kathedrale von Rouen (vgl. die beistehende Figur). Die Beurteilung der hier verfolgten Idee ist allerdings nicht leicht, da wir keine einheitliche Schöpfung mehr vor



Kathedrale von Rouen.

uns haben, sondern eine durch Brandschaden (a. 1200) veranlasste Erneuerung, bei der aber allem Anschein nach gewisse Bestandteile der vorangehenden, mit dem Chor von Canterbury gleichzeitigen Bauepoche vernutzt wurden. Gegenwärtig stehen Aufriss und Querschnitt nicht in Uebereinstimmung. Jener lässt eine Empore erwarten, dieser aber lässt, ohne dass ein Zwischengewölbe auf der Linie a—a vorhanden wäre, die Abseiten bis b—b emporsteigen; der Arkadenbogen a—a dient also thatsächlich nur zur Verspannung der Pfeiler. Was bedeutet diese Seltsamkeit? ist sie ein Ueberrest einer vordem wirklich vorhanden gewesenen Empore [1]), oder wollte man nach dem Muster von Sens und Canterbury (deren Einfluss auf den Grundriss ausser Zweifel steht) sehr hohe Seitenschiffe, wagte es aber nicht, dieselben in ganzer Höhe sich unverbunden öffnen zu lassen? An Canterbury erinnert weiter noch die in zwei Geschossen durchgeführte Gliederung der Seitenschiffswände. Singulär ist das aus einem einzigen Segmentbogen gebildete, mit einer Balustrade bewehrte Triforium. Sicher ist das System von Rouen, so wie es ist, eine Missbildung; es verhindert aber doch nicht, dank guter Querschnittsverhältnisse und wohlgestimmter Beleuchtung, das Zustandekommen eines bedeutenden Gesamteindrucks. Seltsamerweise fand der eben beschriebene Kompromiss seine Bewunderer: er wurde nachgeahmt in der Abteikirche von Eu.

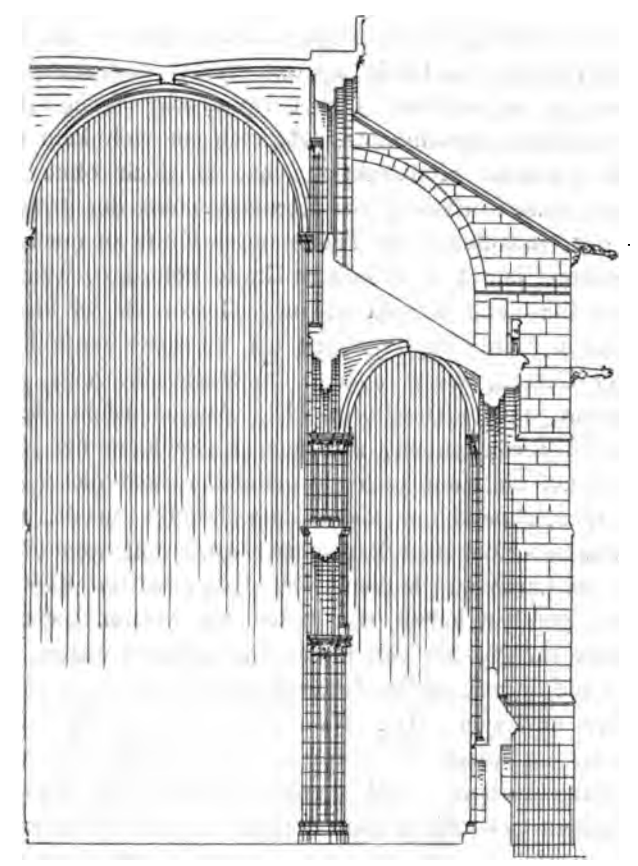

Abteikirche Eu.

In der Champagne steht S. Quiriace in Provins (Taf. 379), in Burgund der Chor von Vezelay (Taf. 380) der Fassung von Sens nahe; entfernter erinnert daran die von uns bei früherer Gelegenheit als »passiver Uebergangsbau« charakterisierte Kathedrale von Langres.

In der Schule der Isle-de-France gewinnt im dreiteiligen System das Triforiengeschoss eine Teilung und Höhenausdehnung, die es den

[1]) Wie dies im umgebauten Chor der Kathedrale von Meaux fraglos der Fall ist.

Emporen ähnlich macht. So in S. LEU D'ESSÉRENT, das im übrigen mit Mantes und Paris zu vergleichen ist und besonders durch die Anordnung der Rückwand mit kleinen Lichtöffnungen im oberen Teil interessiert (Taf. 374). So auch in einigen normännischen Kirchen, wie LISIEUX und BAYEUX (Taf. 378, 396). In Lisieux ist das Triforium im Chor gegen den Dachraum offen, im Langhaus zugemauert. Im



Abteikirche Eu.

ganzen bedient sich die Frühgotik der französischen Schule des dreiteiligen Systems nur für kleinere Bauten; aus der Fülle reizvoller Beispiele haben wir auf Taf. 391 einige zusammengestellt.

Besondere Aufmerksamkeit erfordert das System von S. GERMAIN-DES-PRÉS (Taf. 154). Es ist in der Frühgotik das einzige seiner Art durch die enge Beziehung, beinahe schon Verschmelzung, von Triforium und Fenster. Oder haben wir — eine Vermutung, die wir nicht ganz

unterdrücken können — in diesen Teilen gar nicht mehr den ursprünglichen Bau von 1163, sondern einen jüngeren Umbau vor uns? Aehnliches, doch in weniger prägnanter Fassung, nur noch in S. Remy in REIMS und Notre-Dame in CHÂLONS, die gegen 1180 ausgeführt wurden.

DAS STREBESYSTEM. Der über die Dächer der Seitenschiffe in die freie Luft sich erhebende Hilfsapparat von Strebepfeilern und -Bögen ist ein Spezifikum der französischen Schule. Sie bedient sich seiner vom Bau von S. Denis ab mit ebenso ausnahmsloser Konsequenz, wie die angevinische und burgundische Frühgotik ihn nicht minder konsequent ausschliesst. Obgleich an sich kein notwendiger Bestandteil gotischer Konstruktion, hat er doch ohne Zweifel die schnelle und klare Entfaltung des Kerngedankens der gotischen Architektur — des Gedankens, die Masse durch Kraft zu ersetzen, wie die moderne Formel lautet — in hohem Grade befördert. Was man ästhetisch gegen ihn auch einwenden mag, historisch ist klar, dass mit seiner Einführung die Ueberlegenheit der französischen Schule beginnt.

In der Gestalt, wie er sich in der Frühgotik zeigt, ist er lediglich Werkform, nicht Kunstform. Die Aussenansicht des Gebäudes wird zunächst preisgegeben, mit einer Entschlossenheit, die für den geradeswegs auf die Hauptsache losgehenden Geist dieser Architektengeneration bezeichnend ist. Denn dass dieselbe für die künstlerische Roheit ihres neuerfundenen Hilfsmittels ganz unempfindlich gewesen sein sollte, ist kaum zu glauben. Zu einer gewissen Beschwichtigung mag es wohl gereicht haben, dass unter den ältesten gotischen Bauten dieser Schule ein grosser Teil blosse Choranlagen waren, also so gelegen, dass die angrenzenden Klausurgebäude sie dem Anblick mehr oder minder entzogen. Die Hauptrechtfertigung des freiliegenden Strebesystems ist allein der erwartete Ueberschuss von Vorteilen für den inneren Aufbau. Und diese sind nun allerdings mit einem durchdringenden Scharfsinn, einer phantasievollen Gestaltungskraft erkannt und entwickelt, welche verstehen und bewundern dasselbe ist.

Einmal gefunden, wurde die Idee, soweit sie das eigentlich Konstruktive betraf, in schnellem Stufengang zur Vollendung gebracht. Eben wegen dieser Schnelligkeit ist es schwer, den Anteil der einzelnen Denkmäler auseinanderzulegen. S. Denis' Stellung an der Spitze ist Hypothese. Gegenwärtig ist die älteste Fassung in den Chören von S. GERMER und NOYON aufzusuchen (Fig. Bd. I, S. 430, 431). Durch die Gurtungen der Seitenschiffe und Emporen waren die Träger der Hochschiffgewölbe wohl schon zweimal versteift, aber es blieb doch ein ge-

fährdeter Abschnitt noch übrig, vom Scheitel der Empore bis zur Kämpferlinie des Hauptschiffs. Eine dritte Verstrebung war also nötig. In Noyon, bei kurzem Abstande, genügte die Uebermauerung des Gurtbogens, in S. Germer wurde die Form eines Viertelkreisbogens gewählt; in beiden Fällen blieb die Hilfskonstruktion unter dem Dach, dessen Pfetten sie aufnahm, verborgen. Ein bedeutsamer Unterschied ergab sich erst für die Stellung des Strebepfeilers; in S. Germer lehnte sich derselbe unmittelbar an den Umgang resp. die Empore an, in Noyon wurde er durch den Kapellenkranz abgerückt; die dadurch gewonnene grössere Tiefe war für die Ableitung des Druckes nützlich, ergab aber nur dann keine ungeschlachte Masse, wenn der obere, über die Kapellen emporragende Teil durchbrochen wurde. So entstand der erste freiliegende Strebebogen. Man kann es nur bedauern, dass die französische Architektur es bei dieser bescheidenen und doch schon struktiv recht wirksamen Fassung nicht bewenden liess; sie ist aber nur ein einzigesmal noch, in S. Etienne in Caen, wiederholt.

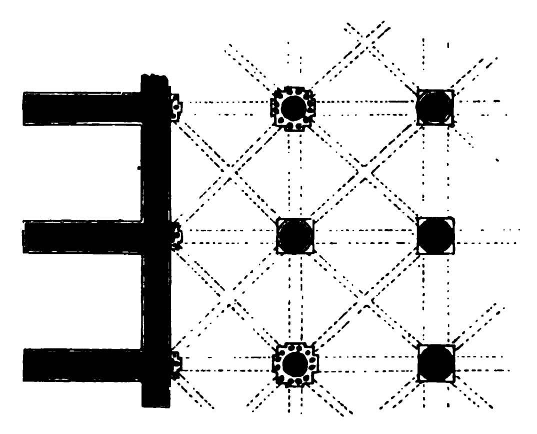
Besonders den der Emporen entbehrenden Anlagen musste das neue Hilfsmittel von Wert sein. S. GERMAIN-DE-PRÈS, SENS, PROVINS, denen LANGRES und der Chor von VEZELAY bald nachfolgten, geben die ersten Beispiele aus dieser Klasse [1]). In ihnen wird der Strebebogen bis zur Oberkante der Schildwand emporgeführt, dagegen auf besondere Verstrebung der Kämpferpunkte, auf die es in S. Germer und Noyon vorzüglich abgesehen gewesen war, verzichtet. Zu beachten ist, dass in allen diesen Fällen eine Gewölbeform vorlag, bei der die Kappen vom Gewölbescheitel stark abfielen, also trotz der Kreuzrippen die Schildwand keineswegs ganz entlastet war. Sehr bald nahmen die Emporenkirchen das hier gegebene Beispiel auf: zuerst MANTES; dann mit besonderer Rücksichtslosigkeit in Bezug auf die Folgen für die Aussenansicht S. Remy in REIMS [2]), in etwas gemilderter Form die Notre-Dame in CHÂLONS; noch abgeklärter LAON und das Langhaus von NOYON. — Eine neue Aufgabe brachte die fünfschiffige Anlage der Kathedrale von PARIS. Man erkennt hier, wie in kurzer Zeit ein Vertrauen zu der Wunderkraft des Strebebogens sich befestigt hatte, das vor dem Kühnsten nicht mehr zurückschreckte. Fiel auch die Ausführung erst in das Ende des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts, so war die allgemeine Konzeption gleichzeitig mit der des Grundrisses,

---

[1]) Enlart, L'architecture romane et de transition dans la région picarde p. II rechnet den frühesten Beispielen von Strebebögen die a. 1153—1163 gebaute Abteikirche Dommartin zu (an der Grenze von Picardie und Artois); die genauere Beschreibung p. 116 macht aber die Ursprünglichkeit doch zweifelhaft.

[2]) Allerdings gehört hier der Strebeapparat, wie er sich jetzt zeigt, nicht dem ursprünglichen Plane an, denn die Strebebögen schneiden in das Profil der Fensterlaibungen ein; doch werden sie der Vollendung des Hochchors sehr bald nachgefolgt sein.

also aus dem Anfang der 60er Jahre. Der Architekt von Notre-Dame hatte eingesehen — was sich in S. Remy in Reims bewahrheitete — dass die Verbindung des Hochschiffs mit dem weit abstehenden Strebepfeiler, wenn sie durch einen einzigen Bogenschlag hergestellt werden sollte, zu einer überaus schwerfälligen Konstruktion führen musste; viel besser teilte er den Bogen durch einen Zwischenpfeiler, dem die schon aus anderen Gründen (wie wir oben gesehen haben: Beleuchtung) sehr hoch geführte Aussenwand der Empore einen bequemen Stützpunkt bot; nunmehr waren, der Doppelzahl der Abseiten entsprechend, zwei Strebesysteme hinter einander angeordnet, jedes zu drei Bögen (die Quergurten der Empore miteingerechnet), im ganzen also sechs, von denen



Kathedrale von Paris. Grundriss der Seitenschiffe.

drei unter den Dächern, drei über ihnen lagen. Die Strebepfeiler bildeten eine turmartige Masse, in der Tiefenerstreckung gleich der Breite eines Seitenschiffs [1]). In dieser Organisation war eine definitive Lösung gewonnen, die von den grossen Kathedralen des 13. Jahrhunderts nur noch in Einzelheiten modifiziert zu werden brauchte. Allerdings muss man fragen, ob nicht das Prinzip hier schon nahe daran ist, sich selbst ad absurdum zu führen, da das Volumen der Widerlager zu demjenigen der Gewölbe (um deretwillen sie doch nur da sind!) in augenfälliger Disproportion steht.

[1]) In Folge der quadratischen, sechsteiligen Grundform der Hauptschiffgewölbe ist die Inanspruchnahme der Strebebögen keine gleiche, sondern alternierende. Dieses wird der Architekt im Auge gehabt haben, als er für nötig fand die entsprechenden Freipfeiler zwischen dem äusseren und inneren Seitenschiff durch einen Kranz von zwölf Diensten zu verstärken, wie der obenstehende Grundriss anzeigt; hätte er anstatt dessen glatte Schäfte mit etwas stärkerem Durchmesser gewählt, so wäre ein durch seinen Mangel an Entschiedenheit unangenehmer Kontrast entstanden.

Unter dem Doppeleinfluss des Rippengewölbes und Strebewerks vollzog sich die Umwandlung der vorgefundenen PFEILER- UND WANDGLIEDERUNG Schritt um Schritt fast mit der Folgerichtigkeit eines Naturprozesses. Für die französische Schule ist der springende Punkt die Erwägung, dass die Gewölbekappen um so stärker gemauert werden müssen, je weiter die tragenden Rippen auseinander liegen, dass es mithin in Rücksicht auf die Gewichtserleichterung vorteilhafter sei, einen gegebenen Raum in viele schmale als in wenige breite Joche einzuteilen. Trotz dieser Einsicht entschloss man sich zur Verabschiedung der quadratischen und Annahme schmaloblonger Gewölbe keineswegs sofort, begnügte sich vielmehr mit der Halbierung der Quadrate, woraus die sechsteiligen Gewölbe entstanden, die in der französischen Schule bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts die Herrschaft haben. Dieser Zug des Beharrens inmitten eines im ganzen so sehr nach Fortschritt dürstenden Strebens ist höchst merkwürdig. Viollet-le-Duc sagt treffend: die Figur des in vier gleiche Dreiecke zerlegten Quadrats habe sich in die Gewohnheit tief eingegraben gehabt; man müsse Praktiker im Bauwesen sein, um zu wissen, welche Macht eine überlieferte geometrische Figur ausübe und welche geistige Anstrengung es den Praktiker koste, sich von ihr los zu machen und sie durch eine andere zu ersetzen [1]. Genug, auch bei Fortdauer des quadratischen, aber durch einen Zwischengurt geteilten Gewölbes näherte man sich schnell dem Ziel der einheitlichen Traveenteilung mit kurzen Intervallen. Das aber lag in entgegengesetzter Richtung, wie man sieht, von dem, was dem romanischen Gewölbebau auf seinen letzten Stufen vorgeschwebt hatte und das die westfranzösische Frühgotik weiter verfolgte. Vergleichen wir beispielsweise die Grundrisse der Kathedralen von Angers und Poitiers einerseits (T. 102), der Kathedralen von Paris und Laon andererseits (T. 362): sie haben im Langhaus, die Turmhalle nicht mitgerechnet, alle vier nahezu die gleiche Ausdehnung, die Zahl der Joche ist aber charakteristisch verschieden: in Angers 3, in Poitiers 4, in Paris 8, in Laon 11. Aus demselben Grunde wurde die 36 m messende Breite der Notre-Dame in Paris in fünf Schiffe geteilt, während das zufälligerweise genau ebenso breite Münster in Strassburg — die Abmessungen waren hier schon im 12. Jahrhundert festgestellt — drei Schiffe erhielt. Wir brauchen aber nicht einmal diese äussersten Gegensätze hervorzuziehen,

[1] Wenn die burgundische Cisterciensergotik von Anfang an oblonge Kreuzgewölbe anwandte, so war auch das nur Folge der Gewöhnung an die entsprechende Einteilung im heimischen System der Tonnengewölbe.

auch innerhalb der französischen Schule selbst macht sich der Unterschied zwischen den Bauten der ersten und denen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fühlbar genug. Die Jochweite verhält sich zur Höhe: in S. Etienne zu Beauvais und S. Evremond in Creil wie 1 : 3, in S. Remy in Reims wie 1 : 5, in Laon wie 1 : 5 1/2, in Paris wie 1 : 6.

Nun ist die vermehrte Zahl der Stützen nur dann kein Nachteil für das räumliche Zusammenwirken von Haupt- und Nebenschiffen, wenn ihr Volumen entsprechend herabgesetzt wird.

Die dadurch nöthig werdende Umwandlung der im romanischen Gewölbesystem ausgebildeten Formen vollzog sich am schnellsten und gründlichsten in der Schule von S. Denis. Man erkennt jetzt, warum sie für alle grösseren Bauten die Emporenanlage obligatorisch machte: nicht bloss wegen der Widerlagerung des Seitenschubs, sondern ebenso wegen der Verspannung der Stützen in der Richtung der Längsachse. Nur wenn sie in dieser Weise vor Brüchen gesichert waren, glaubte man die Verringerung der Stützendurchmesser in dem gewünschten Grad wagen zu dürfen. Senlis, Noyon und Mantes sind in dieser Gruppe die ersten und letzten Bauten mit ausgeprägtem Stützenwechsel; die Notre-Dame von Paris behandelt schon sämtliche Pfeiler gleichwertig [1]) und so, trotz der Fortdauer der sechsteiligen Gewölbe, alle nachfolgenden Bauten. Ein Hauptprinzip des romanischen Stils, der gruppierende Rhythmus, war zuerst an dieser Stelle zu Fall gebracht, durch die einheitliche Reihung ersetzt. Vielleicht hat die Erwägung dazu beigetragen, dass bei so grosser Zahl und so kleinen Intervallen der Stützen der Wechsel von starken und schwachen Gliedern keine klare Wirkung mehr geben werde. Die Hauptsache war immer der Wunsch, Pfeiler mit starkem Durchmesser überhaupt zu vermeiden. — Hand in Hand mit der Unifizierung der Stützen ging ihre Formveränderung, die Vertauschung der mit Halbsäulen besetzten Gliederpfeiler gegen glatte Rundpfeiler [2]). Was die Form des viereckigen Pfeilers bedingte, war die Beziehung auf die in rechten Winkeln aufeinander stossenden ebenen Flächen der Mauer; jetzt aber, wo es im Mittelschiff eine zusammenhängende Mauer nicht mehr gibt, wo

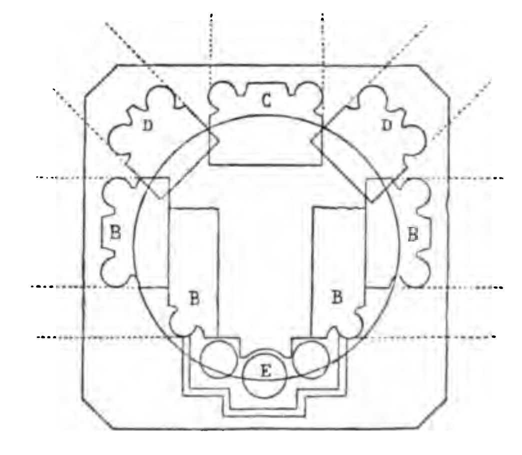
[1]) D. h. sämtliche Pfeiler des Mittelschiffs; dagegen die zweite, das innere und äussere Seitenschiff trennende Stützenreihe lässt glatte Rundpfeiler, etwas dünner als die des Mittelschiffs, mit kräftigeren Bündelpfeilern alternieren. Auch in Laon sind die älteren Teile auf Stützenwechsel begonnen, der im Fortgang aufgegeben wurde.

[2]) Im romanischen Gewölbebau waren diese auf den Chor beschränkt gewesen; dass ein grosser Teil der frühgotischen Bauunternehmungen in Choranlagen beschlossen ist, mag den schnellen Uebergang zum Rundpfeiler befördert haben.

der Pfeiler Sammelpunkt für ein Bündel von Rippen und Diensten geworden ist, ist die Cylinderform zweifellos die angemessenere, nicht nur in optischer Hinsicht, sondern ebenso als Ausdruck des Gedankens: im kleinsten Punkte die grösste Kraft.

Die eingetretene Verringerung der Pfeilerstärke im Verhältnis zur Arkadenöffnung wird durch folgende Beispiele erläutert: das Verhältnis ist im romanischen Langhaus von S. Etienne in Caen $1:1\frac{1}{4}$, in Vezelay 1 : 2, dagegen in der Notre-Dame von Paris beinahe 1 : 3, in S. Remy in Reims $1:3\frac{1}{2}$, in der Kathedrale von Laon fast 1 : 4. Und diese Verringerung erscheint noch beträchtlicher, wenn man die gleichzeitige Steigerung der Höhe des ganzen Systems in Anschlag bringt. Die Verhältniszahlen sind dann: in Caen $1:8\frac{1}{4}$, in Vezelay $1:8\frac{1}{2}$, in Paris 1 : 21, in Reims 1 : 22, in Laon 1 : 26. Eine Kompromissform, die nur für den Rundchor optische Vorteile bietet, im Langhaus dagegen ihren Zweck nicht erreicht, ist die Kuppelung der Säulen. Das Vorbild gab die Kathedrale von Sens; unmittelbare Nachahmung in Canterbury, Vezelay, Etampes; mittelbare, schon auf den Rundchor beschränkt, in den normännischen Kathedralen von Lisieux, Coutance, S. Etienne in Caen.

Weiter ist der Durchschnitt des Pfeilers mit dem Grundriss der auf seiner Deckplatte zusammentreffenden Glieder in Vergleich zu ziehen. Der romanische Pfeiler hatte bestanden: erstens aus dem quadratischen Kern, mit der Mauerdicke als Seitenmass; zweitens aus den im Sinne konzentrischer Symmetrie geordneten Vorlagen, wovon zwei den Scheidbögen entsprechen, einer dem Gurtbogen der Abseiten, einer dem an der Mittelschiffswand aufsteigenden Pilaster. Zu diesen Gliedern kamen jetzt noch die Kreuzrippen hinzu. Aber die frühgotischen Architekten verzichteten auf ihre fortlaufende Unterstützung bis zum Erdboden hinab, vielmehr versetzten sie gleichsam das Fundament in die Deckplatte. Auf der beistehenden, dem Langchor der Notre-Dame von Paris entnommenen Zeichnung bedeutet der Kreis den



Durchschnitt des Pfeilerschaftes, das an den Ecken gestutzte Quadrat den Grundriss der Deckplatte, die Glieder BB die Scheidbogenanfänger, CDD die Gurten und Rippen der Seitenschiffe, E die zum Hochschiff aufsteigenden Dienste. Zweierlei ist dabei bemerkenswert; der Mangel an Symmetrie und die Ausladung der getragenen Masse über die tragende. Hier wird es auch dem Laienauge sinnenfällig, dass nur durch ein kunstvolles Zusammenspiel sich gegenseitig balancierender Kräfte das Gleichgewicht aufrecht erhalten bleibt. Es ist nicht das Gewölbe allein, das Seitenschub ausübt, auch das System der Stützen enthält Kräfte, die aus dem Lot zu weichen trachten und den sofortigen Zusammenbruch herbeiführen müssten, hielten ihnen nicht andere Kräfte die Wage. Man errät, welches Triumphgefühl die Brust der französischen Bauleute schwellen musste, als die Sache neu war, und wird mit ihnen nicht ins Gericht gehen, wenn sie zuweilen der Lust zu etwas koketter Schaustellung nicht widerstanden.

Die Dienste entsprechen den Rippen; folgerichtig hätten bei dem sechsteiligen Gewölbesystem je drei und einer alternieren müssen. Da dies aber zu mager erschienen wäre, führte man bald auch für die Schildbögen eigene Dienste ein, so dass die Zahl der letzteren auf fünf und drei stieg; nur in der Kathedrale von Paris ist unterschiedslos die Dreizahl durchgeführt. Die Dienste haben ihre eigenen, auf dem Pfeilerabakus ruhenden Basen; wenn dazu kein Platz ist, Konsölchen. In welcher Art sie sich mit den wagerechten Teilungsgliedern begegnen, ob sie sie durchschneiden oder mit ihnen verkröpfen, steht im individuellen Belieben. Mit der Mauer stehen die Dienste gewöhnlich nicht in Verband, sondern werden aus langen dünnen Werkstücken gearbeitet, die je nach Bedarf durch Zungensteine mit ringartigem Profil (Bd. I, S. 661) an die Mauer befestigt sind.

Die Kehrseite so vieler und grosser Vorzüge ist die Beschränkung der Raumentfaltung im Sinne des Querschnitts. Da man aus den früher angegebenen Gründen über eine gewisse absolute Grenze der Jochweite sich nicht hinausgetraute, musste man sich auch in der Mittelschiffsbreite zurückhalten. Gewöhnlich gab man dieser etwas mehr als das doppelte von jener; noch mehr wäre schon zum Schaden der harmonischen Proportion gewesen. Die Breite der Seitenschiffe ist stets der Jochweite gleich, also weniger als die halbe Mittelschiffsbreite. Sie breiter anzulegen, wäre ein offenbarer Fehler gewesen, teils weil ihr Querschnitt dann in auffallende Disproportion zum Quer-

schnitt des Mittelschiffs geraten wäre, teils weil man wünschen musste, den Seitenschub ihrer Gewölbe gegen die schlanken Stützen des Mittelschiffs nicht über das nötige Mass hinaus zu vermehren. So kommt es, dass die frühgotischen Kirchen im Verhältnis zur Länge sämtlich sehr schmal sind und dass das einzige Mal, wo eine grössere Breite unerlässlich war, in der Kathedrale von Paris, die fünfschiffige Teilung gewählt wurde; sie mit dem viergeschossigen Aufbau in Harmonie zu bringen gelang aber nicht; dieser grösste Bau der Frühgotik ist bei reichen Einzelschönheiten doch der schlechtest proportionierte und schlechtest beleuchtete geworden. Worin aber liegt das Geheimnis der Kathedrale von Laon, dass sie in Wirklichkeit nur sehr mässige Dimensionen haben und doch so gross erscheinen kann?

In den Anlagen ohne Empore verteilen sich Vorzüge und Mängel umgekehrt. Das Raumbild ist freier und einheitlicher, der Gliederbau unentwickelter. Gerade das Motiv, von dem sich die Schule von S. Denis so schnell wie möglich befreite, der Stützenwechsel, wird hier mit besonderem Nachdruck durchgeführt.

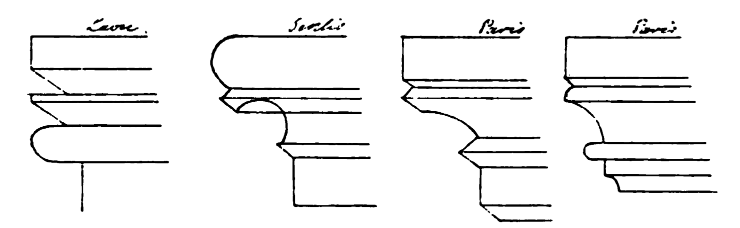
In SENS wechseln Bündelpfeiler von derbster Konstitution mit Säulen, die so schlank sind, dass sie gekuppelt werden mussten (vgl. den Grundriss Taf. 366). In PROVINS wird die von den Hauptpfeilern eingefasste Gruppe sogar dreiteilig gebildet, mit einer breiteren Mittelarkade und zwei schmäleren Seitenarkaden; das Gewölbe zerfällt in acht Kappen. In CANTERBURY ist der Kontrast milder durchgeführt, es sind überall Rundpfeiler mit gleichem Durchmesser aber abwechselnd glatte und kantonierte. In LISIEUX hat der Umbau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts Einheit der Stützen angenommen, doch sprechen einige Anzeichen dafür, dass der erste Bau Stützenwechsel gehabt hatte. Für den Querschnitt kommt die Frage, ob Stützenwechsel oder Stützeneinheit, zwar nicht unmittelbar in Betracht, allein es wird doch im Falle des ersteren als Grundton eine breitere Proportion angegeben, die mittelbar auch den Querschnitt beeinflusst. Am ausgeprägtesten wieder in der Kathedrale von SENS. Ihr Mittelschiff lässt mit einer lichten Weite von 14 m alle Bauten der Schule von S. Denis weit hinter sich zurück und wird in der machtvollen Raumwirkung auch von den grossen Kathedralen der Hochgotik nicht mehr übertroffen. Die Höhe ist, in halben Mittelschiffsbreiten ausgedrückt, in SENS 3 1/3, in LAON etwas mehr als 4, in NOYON und MANTES 5, in der Notre-Dame von PARIS 5 1/2.

DIE FORMENBEHANDLUNG[1]). Die neuen Wirkungsmittel bestehen nicht so sehr in der Erfindung neuer Formen, als in der veränderten Stellung und vermehrten Zahl der Glieder. Die ruhenden Flächen sind im Laufe der Entwicklung eines Menschenalters nach S. Denis so gut wie verschwunden, ausgenommen an den Umfassungsmauern der Seitenschiffe; wohin sonst das Auge sich kehrt, trifft es auf lauter plastische Gestalten, die in unmittelbarer Thätigkeit auf Druck, Spannung, Widerstand hindeuten, ein ganzes Heer von Schäften und Bögen verschiedenster Ordnung, einem Organismus vergleichbar, in dem alles Muskel und Sehne, nichts weiches Fleisch und totes Fett ist. Die drei- oder vierfache Teilung der Stockwerke sorgt dafür, dass die einzelnen Glieder, trotz der Verringerung der Durchmesser, im Verhältnis zu ihrer Höhe keineswegs dünn erscheinen. Zumal die Rundpfeiler des Erdgeschosses sind von entschieden gedrungenem, markigem Charakter. In den höheren Bauteilen werden die Glieder leichter, aber was den einzelnen an Kraft abgeht, wird durch Vereinigung in Bündel ersetzt. Die Verjüngung der Schäfte ist aufgegeben; sie ziemt sich auch nur für solche Ordnungen, in denen die Aufrechtbewegung endgültig zur Ruhe kommt; hier aber erfährt sie von einem Stockwerk zum anderen immer nur eine kurze Pause, um im nächsten ihre Thätigkeit in gleicher Richtung wieder aufzunehmen. Die Basen und Kapitelle der Frühgotik stimmen mit den gleichzeitigen der spätromanischen Denkmäler überein, weshalb es genügt, auf deren Besprechung im ersten Bande (S. 665 ff. u. 672 ff.) zurückzuverweisen. Betont sei auch an dieser Stelle, dass die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts beginnende naturalistische Bildung der Blätterkapitelle nicht schon an sich etwas »Gotisches« bedeutet. Sie entspringt nur dem Verlangen nach grösserer Belebtheit überhaupt. Haben doch die führenden Monumente der Frühgotik wiederholt (in S. Denis, in S. Germain des-Prés, in S. Remy in Reims, in Sens, in Mantes, im Chor der Notre-Dame von Paris u. s. w.) daneben auch antike Blattmotive aufgenommen und zwar in genauerer Nachahmung, als die romanische Kunst dieser Gegenden je zu geben vermocht hatte. Auch dort, wo die heimischen Pflanzentypen zu Grunde gelegt werden, bleibt die tektonische Auffassung des Kapitells unverändert auf dem Boden der antiken Ueberlieferung stehen; welchen erst das 13. Jahrhundert ver-

[1]) Details von Pfeilern, Bögen und Rippen wird der letzte Band des Atlas bringen; wir verweisen im voraus auf sie, wenn es auch leider noch nicht möglich ist, sie einzeln zu citieren.

liess. Nur in einem Punkte, in der jetzt aufkommenden feingliederigen Profilierung der Deckplatte, ist allerdings ein anderer Geist zu erkennen; nicht selten dennoch zwischen Deckplatte und Kapitell ein richtiger korinthischer Abakus (Taf. 306, 4, 5; 344, 4—7; 346, 6—8).

Was die Form der Bögen betrifft, so hatte der Spitzbogen als solcher keinen vorwaltenden Einfluss auf das Fortschreiten der gotischen Kunst; er ist im Gegenteil nur eine Folgeform des Kreuzrippengewölbes. An den Gewölben hielt sich der Halbkreis am längsten im Schildbogen. Die Arkaden, Triforien, Fenster zeigen von 1140—70, vereinzelt auch noch länger, ein Nebeneinander von Spitzbögen und Rundbögen, wie es schon der Romanismus sowohl in den Westprovinzen als in Burgund gekannt hatte. Der erste Platz,



Frühgotische Deckplatten, aus den Triforien von Laon, Senlis, Paris.

wo der Rundbogen weichen musste, war die Arkade des Erdgeschosses (letztes Vorkommen in den Chören von Noyon und S. Germain); länger hielt er sich an den Triforien und wäre es auch nur in den Entlastungsbögen (Langhaus von Noyon, Chor von Vezelay, Caen, Canterbury); am längsten an den Fenstern (Rundbogen um oder nach 1170 in Noyon und den älteren Teilen von Laon, vielleicht die frühesten Spitzbogenfenster am »alten« Turm von Chartres c. a. 1150, während sonst gerade an den Türmen der Isle-de-France, Champagne und Burgogne Rundbögen in den Obergeschossen über Spitzbögen im Erdgeschoss nichts Seltenes sind bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts). Dagegen ist der Spitzbogen dieser Epoche noch stark gedrückt, wenn es nicht anders geht, lieber gestelzt als in normaler Zuspitzung (im Schiff von Senlis und an vielen Rundchören).

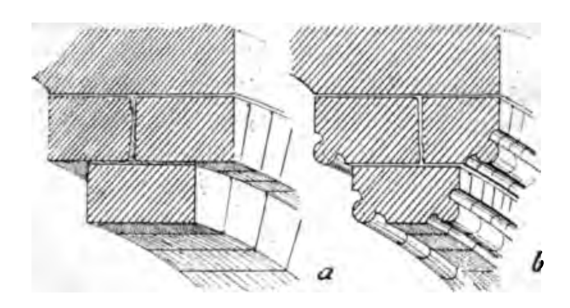
[1]) Zur Unterscheidung der Arten des Spitzbogens schlagen wir folgende Bezeichnungen vor: »normal«, wenn der Bogen ein gleichseitiges Dreieck umschreibt; »unterspitz«, wenn er niedriger, als ein solches ist; »überspitz«, wenn er höher ist. Im ersteren Fall decken sich die Zentren mit den Kämpferpunkten; im zweiten liegen sie innerhalb derselben; im dritten ausserhalb. Im ersten umfasst jeder Schenkel $^1/_6$ des Kreises; im zweiten zwischen $^1/_6$ und $^1/_4$; im dritten weniger als ein $^1/_6$.

Eine Besonderheit der Frühgotik bildet die zwar auf einen engen Denkmälerkreis beschränkte, in diesem aber häufige Anwendung der Okulusfenster. Zuerst vielleicht in Poissy (in der jetzigen Form allerdings jünger), dann im Emporengeschoss von Mantes. Als Ersatz des Triforiums in der Notre-Dame von Paris und dieser nachgeahmt in mehreren kleineren Kirchen der Umgegend: Champeaux (Taf. 391), Vitry-sur-Seine, Gouverne bei Lagny. Noch häufiger für die Oberfenster kleiner Kirchen: Bougival, Bagneux, Louveciennes, Mareil-Marly, Champigny, Ferrières, Jouy-le-Moustier u. s. w.; in Arcueil sind sogar alle Fenster, auch die der Seitenschiffe, in Okulusform.

Ein bedeutsames Neues sind die Profile der Rippen, Gurten und Scheidbögen. Man erkennt, wie ihre lebensvolle Gestaltung den gotischen Bauleuten von Anfang an besonders am Herzen lag. Die schlichte Werkform des Gewölbegurts, die ein rechtwinkliges Profil ergibt, wird in der nördlichen Region der französischen Schule nach 1130 kaum mehr zu finden sein; dagegen noch in den Chorumgängen der unter sich in näherer Schulgemeinschaft stehenden Kirchen von Poissy, Sens, S. Germain. Daneben war die Gestaltung der Unterseite der Rippen als Wulst aufgekommen, anfänglich noch sehr breit und plump, aber bald leichter werdend (S. Etienne zu Beauvais, Morienval, Cambronne u. s. w. 20—25 cm dick, in S. Denis, S. Germain, Senlis nur noch 10 cm). Wenn ein breiterer Durchschnitt gefordert war, wie bei den Quergurten, so ordnete man drei Rundstäbe nebeneinander an (Vorhalle von S. Denis, Turm von Chartres, Vierung von Creil u. s. w.) oder einen Wulst, begleitet von zwei Stäbchen (S. Martin-des-Champs, Noël-Saint-Martin). Noch häufiger ist die Zweizahl der Wülste, getrennt durch einen glatten Steg, oder einen scharfen Grat, oder eine Kehle. — Die Seitenflächen grösserer Gurte werden zuweilen mit Zickzackornamenten besetzt, eine besonders normännische Liebhaberei, die sich aber auch häufig in picardischen Kirchen der Uebergangszeit, vereinzelt in der Vorhalle von S. Denis sowie im Schiff von S. Quïriace in Provins findet. — Sobald man, was früh eintrat, die Rippen in gemeinschaftlichen Schlussstein zusammentreffen liess, war es das bequemste, den Schneidungspunkt durch eine Rosette oder eine etwa mit einem Kreuz geschmückte Scheibe zu verdecken; an bedeutsameren Punkten, im Chorrund oder in den Kapellen, wurde der Schlussstein mit reicherem plastischen Schmuck versehen, besonders seitdem man eingesehen hatte, dass für ihn aus konstruktiven Gründen ein gewisses Gewicht und deshalb stärkerer Vorsprung sogar erwünscht sei.

Die Phantastik des 12. Jahrhunderts, die von der gotischen Richtung im ganzen streng beschnitten wurde, fand hier eine Freistatt für ihre oft ebenso liebenswürdigen als originellen Einfälle.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts werden die Profile gleichförmiger. Das geläufigste Motiv ist das von zwei Stäbchen begleitete Band. Je nach der wechselnden Stärke der einzelnen Teile ist es im Ausdruck sehr variierbar und wird sowohl auf Rippen als auf Gurten angewendet, ja auch dem Normalprofil der Scheidbögen zu Grunde gelegt Die beistehende Figur zeigt die Entwicklung aus



der romanischen Fassung a zur frühgotischen b. Bei Rippen mit nur einem Wulst erhielt derselbe von den fünfziger Jahren ab eine mandelförmige Zuspitzung (Chorumgänge von Noyon, Châlons, S. Leu d'Essérent, südlicher Kreuzarm in Soissons). Eine ähnliche Absicht, d. h. Gewinnung einer schärferen Schattengrenze, aber mit entgegengesetztem Mittel verfolgt, führte zur Anbringung einer feinen Rinne.

DIE LICHTFÜHRUNG. So wenig der Raumeindruck einer Innenarchitektur als die plastische Form der Glieder werden von uns nur als solche aufgenommen, immer tritt das Licht mit seiner wechselnden Abstufung, Verteilung und Färbung modifizierend hinzu und verwandelt die geometrische Form in eine bewegliche malerische. Historisch ist es für den einzelnen Fall schwer zu beurteilen, ob ein bestimmter, auf uns heute sehr entschieden wirkender malerischer Eindruck seiner Zeit wirklich beabsichtigt oder überhaupt nur empfunden wurde; sicher ist aber eine solche Folgerung erlaubt, wenn derselbe Eindruck gleichartig wiederkehrt. So kann es keinem Zweifel unterliegen, dass im Interessenkreise der Architekten des 12. Jahrhunderts die Lichtführung einen der ersten Plätze einnahm, ja es mag den Zeitgenossen im Rückblick auf die grosse Masse der im Gebrauch befindlichen, d. i.

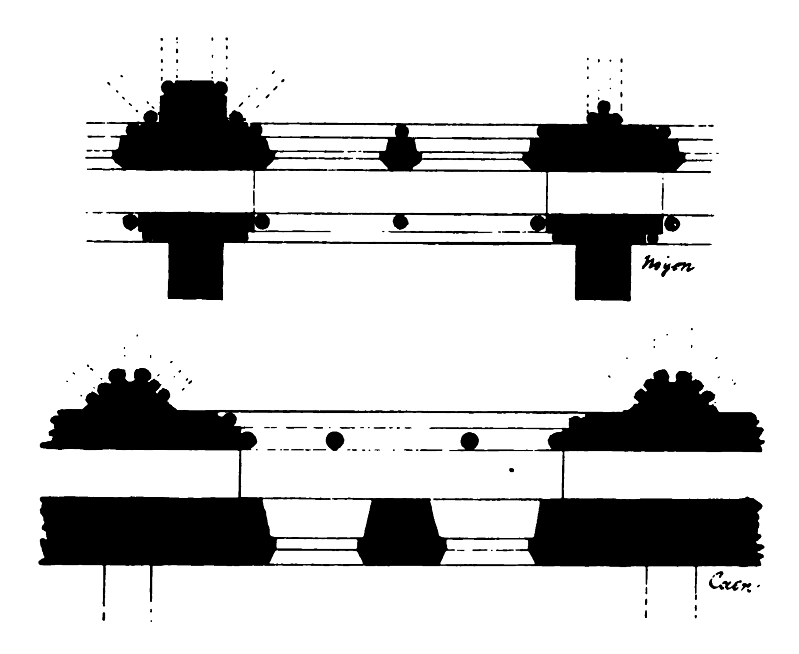
romanischen, dickwandigen, kleinfensterigen Kirchen die breite Lichtfülle der gotischen Neubauten leichtlich als das am meisten charakteristische und zugleich als das willkommenste Moment im vollzogenen Umschwung erschienen sein. Die Baukunst erweist sich auch hierin als die beredte Sprecherin des allgemeinen Geistes, der, wie er im 10. und 11. Jahrhundert, ernst bis zum Düstern, phantastisch bis zum Grotesken gewesen war, jetzt dem Heitern, Lichten, Freien, Vernunftgemässen sich zuwendete. Das plötzliche Verschwinden der Krypten haben wir bereits aus diesem Stimmungsumschlag erklärt. So verlangte man für die Oberkirchen erst recht nach vollem Tageslicht. Allein aus diesem Grunde schon schienen die Kreuzgewölbe den Tonnen und Kuppeln vorzuziehen, weil sie die Fenster bis zur gleichen Höhe mit den Gewölbescheiteln hinaufzuführen gestatteten, und vollends ihre Weiterbildung zum Kreuzrippengewölbe, das eine beliebige Durchbrechung der Schildwand ermöglichte, war ein Gewinn nicht bloss für den konstruktiven Organismus, sondern ebensosehr unmittelbar als Lichtquelle [1]). Aber niemals hätten die Architekten dieser Forderung so weit, wie sie es thaten, nachgeben dürfen, wenn ihnen nicht durch die in derselben Zeit erreichte Vervollkommnung der Glasfabrikation das Mittel an die Hand gegeben wäre, die neuen grossen Lichtöffnungen gegen Wind und Wetter zweckmässig abzuschliessen. Umfassende Verglasungen sind aus dem 12. Jahrhundert zwar nicht mehr vorhanden, weshalb wir uns von der Wirkung kein anschauliches Bild machen können. Für wahrscheinlich halten wir indes (vgl. Bd. I, S. 655), dass in dieser Epoche vollständige Ausstattung aller Fenster mit Glasmalerei noch nicht erreicht worden ist. Deutlich zu erkennen ist der Grundsatz der Lichtsteigerung gegen die oberen Bauteile. Einige ganz frühe Denkmäler, wie die Kathedralen von Sens und Noyon, haben noch recht grosse Seitenschiffsfenster; später werden dieselben relativ kleiner, dagegen die Durchbrechung der Schildwände des Hochschiffs immer vollständiger. In Mantes, Paris, Senlis, Laon, Etampes, Lisieux entspricht jeder Travee ein einziges, eine mässige Mauerfläche noch übrig lassendes Fenster. Zwillingsfenster, durch einen schmalen Pfeiler getrennt, kommen zuerst in Sens [2]) vor, dann in S. Germain-des-Prés, Provins, Vezelay; in der

---

[1]) Ausserdem: je mehr Tageslicht, um so weniger Nötigung zu künstlicher Beleuchtung, deren Feuergefährlichkeit die Erfahrung nur zu ausgiebig erhärtet hatte.

[2]) Dem weiter gesteigerten Lichtbedürfnis der spätgotischen Epoche genügten auch sie nicht mehr, so dass sie erhöht wurden, s. Taf. 379, Fig. 1, rechte Hälfte.

nördlichen Region zuerst im Langhaus von Noyon. Drillingsfenster zuerst in S. Remy in Reims, gleich darauf in Soissons und Châlons. Die Durchbrechung geschieht dabei in doppelter Richtung, rechtwinklig zur Wand als Lichtöffnung, axial als Laufgang. Der letztere liegt in der französischen Schule regelmässig aussen, in der nor-



männischen Schule innen. (Beistehend der Grundriss des betreffenden Geschosses in Noyon und S. Etienne zu Caen, womit die Aufrisse Taf. 371, 378 zu vergleichen.)

DER GRUNDRISS UND DIE ÄUSSERE GRUPPIERUNG. Dies sind die Seiten, nach denen sich der frühgotische Stil am meisten als ein noch nicht fertiger zeigt. Fanden wir in der Behandlung des Aufbaus grösste Bestimmtheit des künstlerischen Denkens und vermöge dessen schnelle Konzentration auf einige wenige Haupttypen, so zeigt sich hier ebenso grosse Abwechslung, aber nicht etwa aus überquellender Gestaltungslust herstammend, sondern aus innerer Unentschiedenheit; denn das neue Bausystem als solches, stellte nur an die Verteilung der inneren Stützen, nicht an die Planbildung im ganzen bestimmte eigene Forderungen. Indessen gibt es doch einen für die Grundrisse der französischen Frühgotik bezeichnenden allgemeinen Zug;

er hat aber nicht auf baukünstlerischem, sondern auf liturgischem Gebiet seinen Ursprung: das ist das Verlangen nach geräumigerer und architektonisch bedeutsamerer Gestaltung des Chors. So drängend machte es sich plötzlich geltend, dass es nicht sowohl eine erlaubte Ausnahme, als förmlich eine Zeitsitte wurde, die vorhandenen romanischen Kirchen in der Chorpartie zu erneuern, jetzt natürlich gotisch zu erneuern, während Langhaus und Querhaus unberührt blieben. Ein beträchtlicher Bruchteil der in unserer Eingangsübersicht namhaft gemachten Bauunternehmungen gehört hierher: S. Germain in Paris, S. Remy in Reims, Notre-Dame in Châlons, S. Etienne in Caen, St. Madelaine in Vezelay, Montiérender, S. Purçain, Ebreuil, Fécamp, S. Leu d'Essérent (nur die beiden letzteren später auch im Langhaus gotisch umgebaut).

Mit dem in diesen Gegenden herkömmlichen Chorgrundriss — der einfachen oder durch ein vorgelegtes Rechteck erweiterten Absidialnische — war das in Rede stehende Verlangen nicht mehr zu befriedigen, man bedurfte einer neuen amplifizierten Grundform. Sie wurde dem romanischen Formenschatze der Loireregion entlehnt. Es ist das aus unserer früheren Darstellung wohlbekannte, in seinen ersten Anfängen auf die Karolingerzeit zurückgehende Motiv des ringförmigen Umganges mit ausstrahlenden Kapellen [1]). In der nordfranzösischen Frühgotik spaltete es sich jedoch alsbald in zwei Haupttypen, einen die Urform erweiternden und einen anderen sie vereinfachenden.

Wir betrachten zunächst den ersteren. In der romanischen Fassung war der äussere Halbkreis des Umgangs am gewöhnlichsten in sieben, zuweilen auch in elf Abschnitte von gleicher Breite geteilt gewesen, von denen drei (resp. fünf) mit Kapellen besetzt wurden, die anderen vier (resp. sechs) frei blieben. Die Gotik gab dafür einen geschlossenen Kapellenkranz, dessen einzelne Glieder, in möglichst strikter Durchführung der radialen Ordnung, den Arkadenöffnungen des inneren Chorrunds zu entsprechen hatten; die Umfassungsmauer war damit in eine Reihe von Pfeilern aufgelöst und der Umgang wurde in der Aussenansicht nur dann erkennbar, wenn er — was in der französischen Schule dieser Zeit allerdings die Regel war — ein die Kapellen übersteigendes Emporengeschoss besass. Nicht nur örtlich und zeitlich fällt diese bedeutsame Neuordnung mit der Entstehung des gotischen

[1]) In betreff seiner Entstehung hat unsere Bd. I, S. 266 vorgetragene Ansicht seither eine Modifikation erfahren, vgl. den Aufsatz: Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1893.

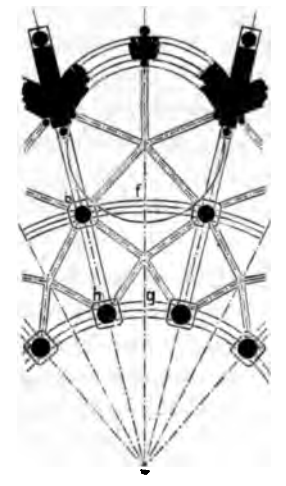
Baustils zusammen [1]), sie ist gotisch zu nennen auch insofern, als eben das Rippengewölbe mit seinem Verstrebungsbedürfnis auf sie hingeführt hatte. Ihre ästhetischen Vorzüge liegen im Innenbau, wo sie allerdings sehr gross sind und sich zur romanischen Fassung verhalten, wie die Erfüllung zur Verheissung. Für die Gruppierung des Aussenbaus dagegen erwies sie sich mehr und mehr als Schlechtbesserung. Lässt man aber die einseitige Begünstigung der Innenansicht gelten, so war das Wohlgefallen an dem, wenigstens für den Norden, neuen Motiv höchst berechtigt; die Durchblicke aus dem Umgang, sowohl in die Kapellen hinein, als nach dem Quer- und Langschiff hinaus, gehören zum Schönsten, was die mittelalterliche Baukunst in der perspektivischen Raumgliederung erfunden hat. Mit dem blossen Wort, ja selbst mit zeichnerischen Mitteln, lässt sich kaum verständlich machen, wie viel Mannigfaltigkeit des individuellen Ausdrucks hier den scheinbar gleichförmigen Grundbedingungen abgewonnen wird.

Die grundlegende und musterbildende Lösung wurde auch in diesem Stück dem Meister von S. Denis verdankt. Wie viele und welche Vorläufer er in der Uebergangskunst gehabt hat, ist nicht mehr auszumachen. Die Kirche von S. Germer, die wir früher dazu rechneten, halten wir jetzt eher für eine parallele Schöpfung; desgleichen ist die Priorität von S. Maclou in Pontoise nicht sicher; wohl aber nehmen wir sie nach wie vor für S. Martin-des-Champs in Anspruch, welcher Bau seinerseits wieder — sonst wäre das auffallende Missverhältnis zwischen der ungeschickten Ausführung und der geistreichen Idee kaum zu verstehen — auf ein verloren gegangenes Original hinweist. Das Besondere in S. Denis ist die Art, wie das Gewölbesystem des Umganges mit dem der Kapellen kombiniert ist. Ein Blick auf das umstehende Planschema zeigt, dass es unmöglich gewesen wäre, mit den Mitteln der romanischen Wölbekunst dafür eine Lösung zu finden, die ganze Anlage ist vielmehr aus der eigensten Natur der Kreuzrippen abgeleitet. Der Umgang ist verhältnismässig schmal, was den Vorteil bietet, dass der Weitenunterschied zwischen den äusseren und inneren Bögen *f* und *g* nicht allzu gross ist (vgl. dagegen Poissy!). Dafür schliessen sich die Kapellen nicht auf halbkreisförmigem Grunde an, wie in romanischen Anlagen und gleichzeitig noch in S. Germer, sondern die Gewölbekappen sind so disponiert,

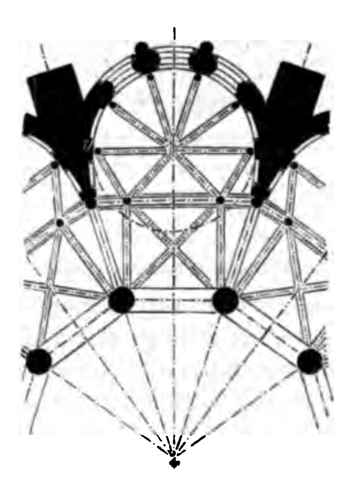
---

[1]) Noch in rein romanischer Fassung an der Kirche S. Omer zu Lillers (Dép. Pas-de-Calais), begonnen um oder nach 1120; Aufnahmen bei Enlart: L'Architecture romane dans la région picarde.

dass sie ein fast regelmässiges Fünfeck bilden, folglich ihr Schlussstein dem Zentrum des umgeschriebenen Kreises entspricht. Aber nur zwei Seiten des Fünfecks werden von Mauern eingeschlossen; die beiden folgenden, in den verlängerten Radien des Rundchors liegend, öffnen sich von einer Kapelle zur anderen in einem Bogen, der von einer Rundsäule b getragen wird, wodurch der Wirkung nach ein konzentrischer zweiter Umgang entsteht. Die Gewölbescheitel der Kapellen und des Umganges liegen auf gleicher Höhe, was zu erreichen bis dahin noch nie gelungen war. Um den Strebepfeilern



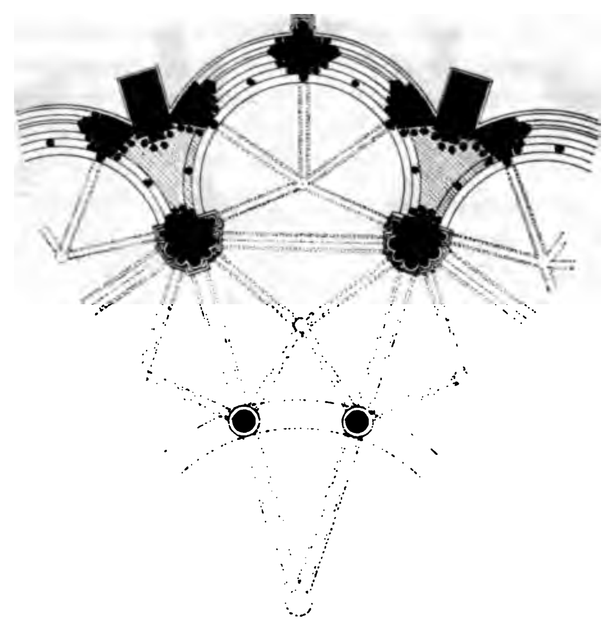

Chor von S. Denis.


Chor von Notre-Dame in Châlons s. M.

Platz zu lassen, sind die Kapellenfenster aus der Mitte ihrer Mauer abgerückt. Von seinen Nachahmungen unterscheidet den Chor von S. Denis nicht unwesentlich das Dasein einer Krypta und zwar einer ziemlich hoch über den Kirchenflur emporsteigenden. Der dadurch bedingte Abzug an der Höhe des Chors bedeutet für dessen Proportionen so viel als eine relative Steigerung der Breite, was verbunden mit der Verdoppelung des Umganges und der Schlankheit der, im Kapitell antikisierenden, Säulen einen ungemein weiträumigen, heitern, luftigen Eindruck ergibt, der in dieser Weise in den späteren Bauten nicht wieder erreicht wurde. — Die Ableitungen von S. Denis sind an einem bestimmten Abzeichen zu erkennen: der Halbierung der Absidiolen durch eine in der Richtung des Radius der grossen Mittelapsis liegenden Mittelrippe; es sind die Chöre von S. Germain-des-Prés, Senlis, Noyon, S. Leu d'Essérent, S. Martin in Pontoise [1]), Saint-Pourçain,

[1]) In der Revolution zerstört.

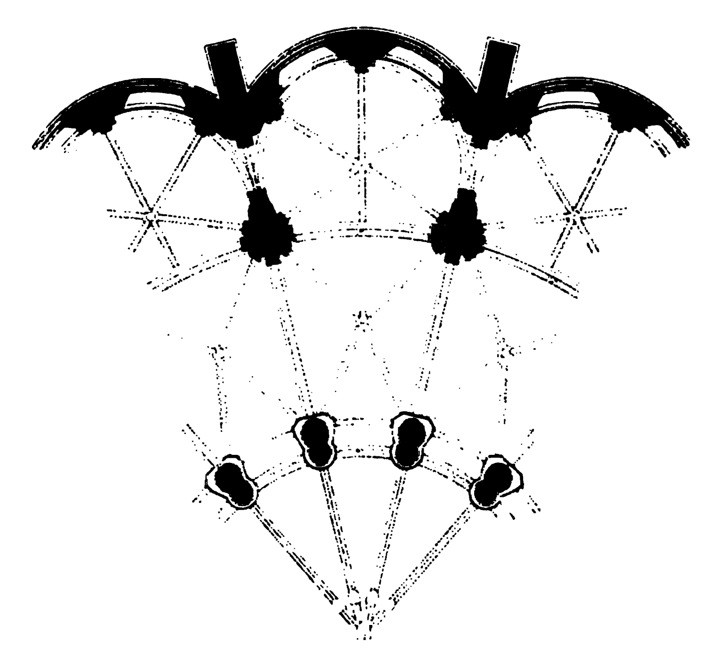
Ebreuil, Vezelay, S. Etienne in Caen. Was sie von ihrem Vorbilde unterscheidet, ist der Mangel des zweiten Umganges, veranlasst durch die fortschreitende Ausbildung des Strebesystems, dessen Basis man von der Peripherie des hohen Chors nicht zu weit abzurücken wünschte. S. Denis am nächsten stehen Caen und Vezelay, die letztere Anlage mit der Besonderheit, dass die Kapellen oberhalb der Arkatur sich gegeneinander öffnen (auf der im Grundriss schraffiert gegebenen Strecke). Ebenfalls von S. Denis ausgegangen, doch zu einer selb-



Chor von Ste. Madelaine in Vezelay.

ständigen Idee fortgebildet ist die Anlage von S. Remy in Reims (Taf. 361). Die Kapellen haben kreisförmigen Grundriss, aber die Kreise schneiden sich nicht, sondern es bleibt ein Zwischenraum, in welchem der Strebepfeiler bis zur Peripherie des Umganges eindringt. Diese Anordnung hängt damit zusammen, dass der Meister von S. Remy in der Massenbrechung des Hochschiffes weiter ging als irgend einer seiner Vorgänger, was er durch verstärkte Streben zu kompensieren nötig fand. Dazu kam der originelle Gedanke, die Oeffnung der Kapellen gegen den Umgang in je drei Bögen, anstatt eines einzigen wie sonst immer, durchzuführen; die Stützen dieser Bögen kamen auf die Punkte zu stehen, wo der im Gewölbe achtmal geteilte Grundkreis der Kapellen mit der Peripherie des Umgangs sich

schneidet. Die trapezförmigen Abteilungen des Umgangs zerlegen sich dadurch in Gruppen von je einem fast rechteckigen Kreuzgewölbe begleitet von je zwei schmalen dreieckigen Räumen. Auf diese Weise ist, was verglichen mit S. Denis der Mangel des zweiten Umgangs an perspektivischen Reizen verloren gehen liess, mit anderen Mitteln reichlich wiedergewonnen. Eine Weiterbildung des Motives von S. Remy gibt der wenig jüngere Chor von NOTRE-DAME in CHÂLONS. Hier ist auch zum erstenmal der Umgang polygonal gebrochen, jedoch erst



Chor von St. Etienne in Caen.

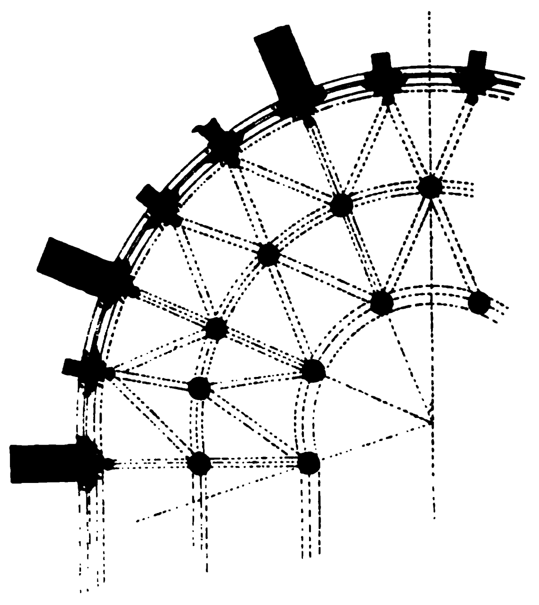
im Innern, während die Aussenansicht die Rundung beibehielt. Die durchgehende Bewahrung derselben in der ganzen übrigen Gruppe ist einer der konservativen Züge, an denen es der Frühgotik überhaupt nicht fehlt. Das Beispiel von Châlons lässt erraten, dass es hauptsächlich um des Aussenbaues willen geschah; im Inneren gab die aus dem Kreis abgeleitete Grundrisslinie für die Arkadenbögen des Sanktuariums eine ebenso unschöne, wie technisch unbequeme Krümmung. Im Gegensatz zu diesen an der Fülle der Gliederung sich freuenden Lösungen erstreben andere rationelle Vereinfachung. In der Kathedrale von SOISSONS (Taf. 361) sind Umgang und Kapellenkranz in der Weise verschmolzen, dass die Rippen beider in einen gemeinschaftlichen Schlussstein zusammenlaufen; dies nimmt sich im Grundriss

nicht übel aus, führt aber zu unruhigen Gewölblinien und wirkt durch die Flachheit der Kapellen nüchtern. Aus derselben Schule ist die ungleich geistvollere Lösung in der Kirche des Prämonstratenserklosters St. Yved in Braisne hervorgegangen. Bei mässigen Dimensionen wird dadurch ein bedeutender Raumeindruck hervorgerufen, dass die Basis des Kapellenkranzes auf das Querschiff verlegt ist. Die Zeichnung Taf. 365 überhebt uns der genaueren Beschreibung. Die den Winkel zwischen Transept und Langchor ausfüllenden Joche nebst ihren Kapellen haben die Höhe der Seitenschiffe, der Hauptchor hat die volle Höhe des Mittelschiffs und demgemäss zwei Reihen Fenster übereinander. Dieselbe Ordnung kehrt wieder in dem einschiffigen Chor von S. Léger in Soissons. — Einer interessanten Nachkommenschaft des Chormotivs der Kathedrale von Soissons werden wir späterhin in den Niederlanden und in Niederdeutschland begegnen. In Frankreich ist es nur ein einzigesmal wiederholt worden und zwar im fernen Süden in der Kathedrale von Bayonne; offenbar von einem wandernden Nordfranzosen herrührend; die Fehler der ersten Fassung geschickt überwunden; schönstens abgeklärte Raumwirkung.

Der zweite Haupttypus legt den Nachdruck auf den Umgang, wogegen er die Zahl der Kapellen vermindert oder auch sie ganz ausfallen lässt. Es liegt also eine entschiedene Beschränkung des Gruppierungsprinzipes vor, die sich an denselben Bauten, wie hier vorgreifend bemerkt werden muss, noch in einem zweiten Punkte äussert, in der Unterdrückung oder doch weitgehenden Verkümmerung des Querschiffs.

Unter den vorhandenen Denkmälern ist das älteste Exemplar dieser Gattung S. Louis in Poissy (Taf. 146). An das erste Joch des Umganges schliesst sich jederseits eine quadratische Kapelle an, gewissermassen rudimentäre Kreuzarme, und an diese eine kleine, ostwärts gerichtete Apsis; ausserdem eine dritte Kapelle in der Hauptachse. Dieselbe Anordnung wiederholt sich, vergrössert und harmonisiert, in der Kathedrale von Sens (Taf. 366) und von dieser ist sie mit einigen Aenderungen auf die von Langres, Rouen und Canterbury (Taf. 368, 424) übergegangen. — Einen Schritt weiter gehen die Pläne von Mantes (Taf. 366) und der Notre-Dame zu Paris (Taf. 362), indem sie die Kapellen ganz fallen lassen (in Mantes sind die jetzigen Kapellen ein Zusatz des 13., in Paris des frühen 14. Jahrhunderts). In der Notre-Dame kam anschliessend an die fünfschiffige Teilung des Langhauses ein zweiter Umgang hinzu. Dank dem Verzicht auf die Kapellen bestand volle Freiheit der Teilung; sie wurde dazu benutzt, die Inter-

kolumnien des Rundchors denen des Langchors (und Schiffs) gleich zu machen. Zu diesem Zweck musste dem Rundchor im Grundriss etwas mehr als ein halber Kreis gegeben werden. Die noch übrig bleibenden kleinen Differenzen werden in der perspektivischen Ansicht kaum bemerkt. Allerdings wurde die ganze sehr sinnreiche Anordnung nur dadurch durchführbar, dass vom Kreuzgewölbe überhaupt Abstand genommen wurde und anstatt dessen jede Abteilung sich auf dreieckigem Grundriss aufbaute (siehe die beistehende Figur; das Genauere der Ausführung bei Viollet le-Duc IX, p. 512). Der Eindruck ist selbstverständlich von den früher beschriebenen Chören erheblich



Chor der Notre-Dame in Paris.

abweichend, aber in seiner besonderen Art nicht weniger schön als diese, voll majestätischer Ruhe und Weite — sicher der am besten gelungene Teil des ganzen Innenbaues.

Dasselbe Problem in anderer, aber nicht besserer Lösung bietet die Kathedrale von Bourges (Taf. 362). Es sollte die gleiche Zahl der Intervalle in den Umgängen, wie im inneren Chor erzwungen werden; das entschädigt aber nicht für die daraus erwachsende Disharmonie der Bogenlinien; im äusseren Umgang musste dann doch zu einer dreifachen Teilung geschritten werden, die durch die angefügten Absidiolen übrigens geschickt motiviert ist.

Ein dritter Grundrisstypus gibt in kleeblattförmiger Anordnung der Ostpartie dem Chor wie den Kreuzarmen die gleiche Ausdehnung und den gleichen Halbkreisschluss. In seinen örtlich und zeitlich eng gezogenen Grenzen — es ist der äusserste Norden von Frankreich und das 12. Jahrhundert — hat er eine Anzahl bedeutender Denkmäler hervorgebracht. Bei der grossen Aehnlichkeit dieses ungewöhnlichen Planes mit der bekannten niederrheinischen Familie, deren Wurzel die Kapitolskirche in Köln ist, ist der Gedanke an Entlehnung von dort kaum abzuweisen, ob sie schon historisch nicht erhärtet werden kann. Nicht immer übrigens wird die konzentrische Symmetrie in voller Strenge eingehalten, es kommt auch vor, dass der Chor Umgang und Kapellenkranz erhält, während die Kreuzarme in einfache Apsiden auslaufen.

Das früheste Beispiel gibt die a. 1090—1109 erbaute Abteikirche S. LUCIEN bei Beauvais; in der Revolution abgebrochen, durch Zeichnungen beglaubigt. Es folgen die Kathedralen von TOURNAY und NOYON. Der Chor der ersteren ist hochgotisch erneuert, hatte jedoch sehr wahrscheinlich dieselbe Gestalt, wie die Querschiffsendigungen (vgl. unsere Restauration Taf. 212). In Noyon wurde der 1135 konzipierte Plan später nach dem Muster von S. Denis modifiziert. Ebenso darf wohl für die Kathedrale von SOISSONS (Taf. 361) als ursprüngliche Bauidee ein regelmässiges Kleeblatt angenommen werden; nur der südliche Kreuzarm kam zur Ausführung. Die reichste Entfaltung zeigt die Kathedrale von CAMBRAY (Taf. 364); wieder ein Opfer der Revolution und nur im Bilde erhalten; der Hauptchor, welcher der jüngste Teil des Ganzen ist, geht ersichtlich über den ersten Plan hinaus. Merkwürdigerweise hat auch eine Cistercienserkirche dieser Gegenden, CHÀLIS unweit Ermenonville, jetzt Ruine, den polygonalen Schluss der Kreuzarme sich angeeignet.

Andere Kirchen der Cistercienser und der in den Baugewohnheiten ihnen nahestehenden Prämonstratenser nehmen das Motiv des Kapellenkranzes zwar auf, jedoch mit der charakteristischen Modifikation, dass sie die Kapellen nicht vorspringen lassen, sondern in einen geschlossenen Halbkreis einordnen. Das früheste Beispiel die Prämonstratenserkirche (Ruine) DOMMARTIN (Fig. S. 47) in der Diöcese Amiens, erbaut 1153 bis 1163; sehr ähnlich HEISTERBACH a. Rhein (Taf. 195). Analoge Umformungen in CLAIRVAUX und PONTIGNY (Taf. 191). Die Pfarrkirchen wie die kleineren Kollegiatkirchen hatten keinen Grund an den Allgemeinheiten der hergebrachten Anlage etwas zu ändern. Sie sind demnach Basiliken, bald mit, bald ohne Querschiff, doch häufiger

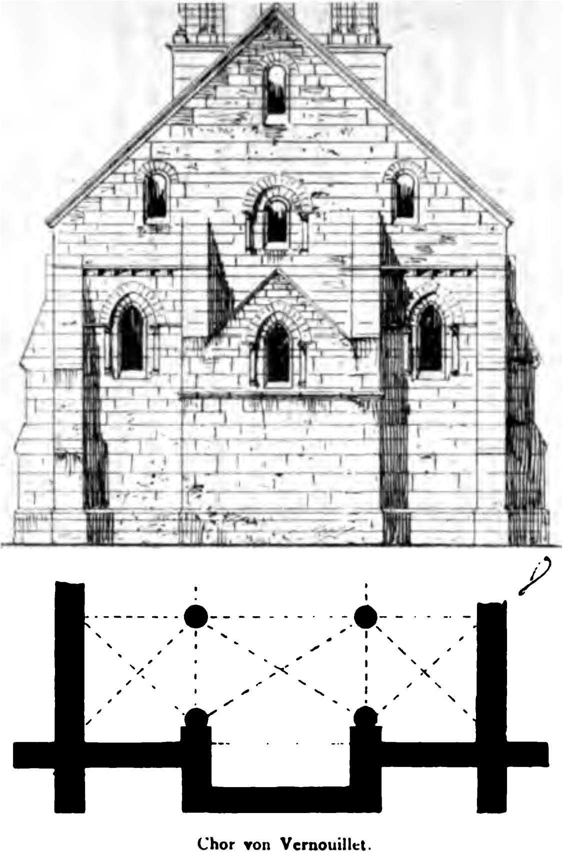
das erstere, und mit einfacher Apsis. Nur in deren spezieller Gestaltung macht sich der Einfluss der Gotik bemerkbar. Nach a. 1150 beginnt die Halbkreisform zu verschwinden und an ihre Stelle tritt entweder rechteckiger oder polygonaler Schluss. Der erstere ist in der Picardie, der nördlichen Isle-de-France und Champagne sehr häufig und pflegt mit einer Gruppe von drei Fenstern zu schliessen [1]). Dass diese Form dem um 1205 begonnenen Umbau der Notre-Dame in LAON (Taf. 362) gegeben wurde, ist mithin etwas Ungewöhnliches nicht an sich, sondern nur in der Anwendung auf eine Kathedralkirche. Zwei ganz einfache, aber gut gedachte Lösungen veranschaulichen wir nebenan.

In der Gestaltung der äusseren Baugruppe machen sich zwei entgegengesetzte Strömungen geltend. Die eine bleibt dem romanischen Ideal reich bewegter Massenplastik in dieser Epoche noch treu. Die andere sucht wie den Grundplan so auch die Silhouette des äusseren Aufbaus zu vereinfachen, indem sie das Querschiff ausscheidet und die Zahl der Türme verringert.

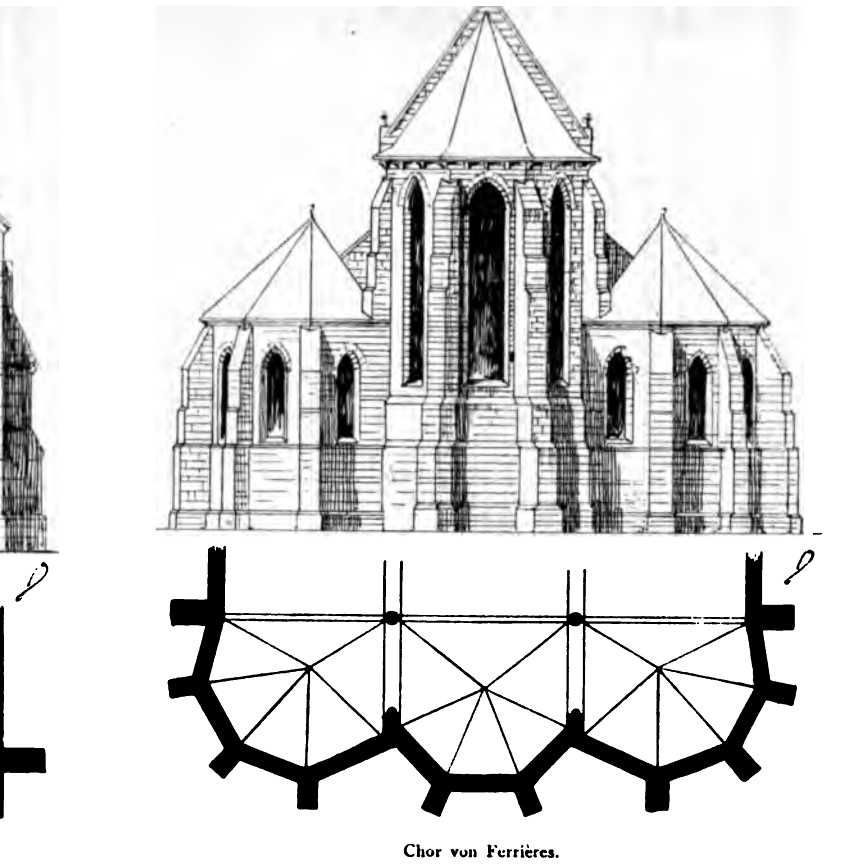
Die Kathedrale von NOYON hat vier Türme, ein grösseres westliches, ein kleineres östliches Paar (dieses nur bis zur Höhe des Schiffs ausgeführt). Osttürme ferner in S. GERMAIN-DES-PRÉS, S. LEU D'ESSÉRENT, Notre-Dame in CHÂLONS. Die Kathedrale von CAMBRAY hatte einen mächtigen Zentralturm mit vier Ecktürmchen (an Gross-S.-Martin in Köln erinnernd, welcher Bau jedoch jünger ist) und einen einzigen Westturm. In SOISSONS muss, nach der Stärke der Vierungspfeiler zu urteilen, ebenfalls ein Zentralturm beabsichtigt gewesen sein. In LAON steigt die Zahl der Türme auf sieben: einer über der Vierung, je ein Paar an der Westfront und an den Enden des stark ausladenden Querschiffs; die Lage auf einem schmalen, parallel den Langseiten steil aus der Ebene aufsteigenden Felsrücken trägt dann noch das ihre dazu bei, die Gruppe überaus prächtig, stolz und gebieterisch erscheinen zu lassen. — Die Denkmäler der zweiten Reihe liegen sämtlich in der südlichen Hälfte des Schulgebietes: S. DENIS, MANTES, die Kathedralen von PARIS, SENLIS, SENS, und ihnen in etwas späterer Zeit sich anschliessend die Kathedrale von BOURGES. Die Notre-Dame von Paris hatte zwar ein Querschiff, doch sprang dasselbe in der ersten Anlage über die Seitenschiffe nicht vor; ähnlich wahrscheinlich S. Denis; die anderen obengenannten Kirchen schieden es gänzlich aus, wie sie auch die Chorkapellen entweder ganz unterdrückten oder doch sehr reduzierten. Es ist die Idee des Longitudinalbaues, der hier in voller

---

[1]) Lefèvre-Pontalis a. a. O. bemerkt, dass von den 31 dieser Epoche angehörenden Kirchen der Stadt und des Dekanats Laon 18 à chevet droit angelegt sind.



Chor von Vernouillet.



Chor von Ferrières.

Reinheit und Geschlossenheit zum Ausdruck kommen sollte. Dem entsprechend kennen sie nur das eine Turmpaar an der Westfront (der Dachreiter der Notre-Dame ein Zusatz des 13. Jahrhunderts).

Die kleinen Kirchen haben fast immer nur einen Turm, bald in zentraler, bald in seitlicher Stellung. Viele dieser bescheidenen, an keine strenge Regel gebundenen ländlichen Bauten sind durch Frische und naive Sicherheit des Wurfes höchst ausgezeichnet.

DIE FASSADEN. Für die Fassaden vornehmer Kirchen hatte sich schon am Schluss der romanischen Epoche als Normalgestalt die Verschmelzung der Stirnwand mit einem hohen Turmpaar festgestellt. In S. Denis (Taf. 271) war das Facit aus der vorangegangenen Entwicklung gezogen und zugleich eine neue eingeleitet. Die durchlaufenden Horizontalen waren aufgegeben, jede der drei senkrechten Abteilungen hatte ihre eigene im Mittelbau ansteigende Höhenteilung, die relative Selbständigkeit der Türme war dadurch schon im Unterbau stark betont.

Eine zweite wichtige Fassade aus derselben Zeit, die von CHARTRES (Taf. 407), kennen wir nur umgestaltet. Zwischen den Türmen, so wird behauptet, lag eine offene, eingeschossige Vorhalle, in deren Grund die eng zusammengeschlossene Gruppe der drei Portale. Bei der Erneuerung nach dem Brande von 1195 soll die Vorhalle in das Mittelschiff einbezogen und sollen die Portale abgebrochen sein, um in der westlichen Fluchtlinie der Türme wieder aufgestellt zu werden[1]. Für uns ist diese jetzt allgemein angenommene Hypothese doch nicht ganz überzeugend. Die Portale und die darüber liegende Fenstergruppe scheinen uns zu sehr aus einem Guss. Dagegen zeigt sich das dritte Geschoss mit der Rose deutlich als eine Hinzufügung des 13. Jahrhunderts, motiviert durch das inzwischen nach höherer Abmessung erneuerte Schiff.

Die Architekten der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben sich mit dem Fassadenproblem zu beschäftigen wenig Gelegenheit gehabt, da die meisten grossen Kirchen innerhalb dieses Zeitraumes so weit noch nicht vorgerückt waren. Ausserdem waren hier die Richtlinien der Lösung durch das neue Bauprinzip keineswegs so deutlich vorgezeichnet, wie für den inneren Aufbau, wo sich alles mit einer Schnelligkeit und Sicherheit entwickelte, als könne es Wahl und Zweifel nicht geben.

[1]) In ähnlicher Weise wurden um dieselbe Zeit an der Kathedrale von Bourges spätromanische Portale dem gotischen Neubau (an den Langseiten) eingefügt.

Beim Umbau der Fassade der Notre-Dame von CHÂLONS (Taf. 271), wie in SENLIS und auch den ältesten Teilen der Fassade von SENS schwebte S. Denis als Muster vor. Selbständig gedacht ist dagegen die Fassade von NOYON (Taf. 409); sie enthält schon den Keim zur Notre-Dame von Paris (was der späteren Ueberarbeitung angehört, die Vorhalle, das Mittelfenster u. s. w., muss für die Beurteilung natürlich in Abzug gebracht werden). Das in der Grundbedingung sich immer gleich bleibende Kompositionsproblem war: die Durchdringung des wagerechten mit dem senkrechten Rhythmus so durchzuführen, dass einmal die den Seitenschiffen entsprechenden Abteilungen für sich genommen schon eine befriedigende Vorbereitung auf die Türme abgaben, zum andern aber auch zwischen ihnen und dem Mittelschiff ein harmonischer Zusammenschluss zu stande kam. In diesem zweiten Punkte schien dem Meister von Noyon die Fassade von S. Denis nicht genug zu thun; er stellte deshalb die durchgehenden Horizontallinien wieder her, jedoch gab er ihnen — und hierin liegt der Unterschied von der romanischen Fassadenkomposition — eine ungleich schwächere Bildung als den senkrechten Teilungsgliedern, d. i. den Strebepfeilern. Charakteristisch ist auch die reichliche Anordnung von Rundbögen.

Die Meisterwerke der französischen Fassadenkomposition kommen erst im 13. Jahrhundert. Doch haben die ersten von ihnen noch den Formencharakter der Frühgotik und sind deshalb schon hier ins Auge zu fassen.

Die Fassade der NOTRE-DAME von PARIS (Taf. 410), begonnen um 1218, wird in Frankreich herkömmlicherweise als »Königin der gotischen Fassaden« gepriesen. Wir können, sobald das Wort gotisch betont wird, diesem Urteil nicht zustimmen. Das moderne Gefühl erkennt an ihr Eigenschaften wieder, zu deren Schätzung es durch die Antike und Renaissance erzogen ist — Ruhe der Massenwirkung und Ebenmass der planimetrischen Verhältnisse — Eigenschaften, die als Erzeugnis des gotischen Formensystems so wenig gelten können, dass sie durch dessen konsequente Fortentwicklung vielmehr ausgeschlossen wurden. So ist denn, die Wahrheit zu sagen, die Fassade der Notre-Dame in der allgemeinen Intention viel weniger gotisch, als es jene von S. Denis schon gewesen war. Sie verleiht der wagerechten Lagerung des Aufbaues einen Nachdruck, der es ganz begreiflich macht, dass erfahrungsmässig eben dasselbe moderne Gefühl die Nichtvollendung der Türme, obgleich ihre Krönung durch sehr hoch und schlank zu denkende Helme zweifellos zum Plane gehört hat, unbefangenerweise gar nicht als ästhetischen Mangel empfindet. Die Art der Harmonisierung des vertikalen mit dem horizontalen Dreiklang, die Folge von

Portal-, Fenster- und Galeriegeschoss, die stufenweise abnehmende Höhe dieser drei Stockwerke, alles das war schon in Noyon vorgebildet; neu dagegen ist das Zwischenglied zwischen erstem und zweitem Geschoss, die brillante Königsgalerie, die hier eine ähnliche Aufgabe hat, wie im innern System der entwickelten Gotik das Triforium. Sodann ist das Rosenmotiv, das in S. Denis, Châlons, Chartres, Mantes erst im dritten Geschoss eintritt, hier in das zweite und damit an die ihm am meisten zukommende Stelle versetzt. Die obere Galerie könnte im ersten Plan als blosse Blindarchitektur, wie in Noyon, gedacht gewesen sein; als sie zur Ausführung kam, um 1235, gab man ihr die luftige und malerische Gestalt, durch die sie von den ernsten Massen der unteren Teile zu den aufgelösten Freigeschossen der Türme so effektvoll überleitet. Der Mittelschiffsgiebel, der schon in Noyon kaum noch zu seinem Rechte kam, ist hier für die Wirkung ganz unterdrückt.

Die Fassade von MANTES (Taf. 409) ist in ihren Anfängen älter und ebenfalls auf durchgehende Horizontalen eingelegt; vom dritten Geschoss ab gerät sie in unmittelbare Nachahmung der Notre-Dame, aber nicht zu ihrem Vorteil, denn das zweite Geschoss hatte schon einen zu selbständigen Charakter gewonnen, um eine ähnliche Rolle, wie die Königsgalerie der Notre-Dame übernehmen zu können. Auch ist dadurch der ganze Aufbau zu hoch geworden.

Der Notre-Dame von Paris parallel entstand die Fassade, genauer: entstanden die Fassaden, drei oder wenn man will vier an der Zahl, der Kathedrale von LAON. Material zu genauerer Zeitbestimmung der einzelnen Teile haben wir nicht. Ersichtlich ist die Ausführung eine eilige gewesen. Der Anfang dürfte etwa ein Jahrzehnt vor der Pariser Kathedrale liegen und jedenfalls ist von etwaigem Einfluss von dort her — wie behauptet worden ist — nichts zu bemerken. Was in beiden Kompositionen ähnlich ist, ist Gemeingut der Zeit und Schule und war schon in Noyon und Mantes vorbereitet. Wichtiger sind die Unterschiede. In Paris, wo die Langseiten durch die bischöfliche Kurie und andere Baulichkeit grossenteils verdeckt wurden und das Querschiff wenig mitsprach, war die Westfassade die Schauseite im vorzüglichen Sinne; in Laon forderte sowohl die oben geschilderte Lage als auch das dem Querschiff schon im Grundriss gegebene grössere Gewicht zu allseitig gleichmässiger Behandlung auf, ja es haben die Querschiffsfronten sogar eine breitere Basis erhalten, als die Westfront, und ihre Türme eine grössere Höhe (Taf. 416). Die wagerechte Gliederung der Querschiffsfassaden deckt sich fast genau mit der dreifachen Gliederung der Schiffe, und als viertes Glied, in der Höhe des Hauptschiffsdaches, tritt die Galerie hinzu. Dieselbe Einteilung mit leichter Verschiebung wiederholt sich an der Westfassade (Taf. 408).

Der Vergleich mit der Pariser Fassade wird ihr besonderes Wesen am schnellsten verständlich machen. Bei jener lagen die Mauerflächen in nahezu der gleichen senkrechten Ebene und aus dieser traten die Strebepfeiler mit mässigem Relief hervor. In Laon hingegen ist der Rücksprung von Geschoss zu Geschoss sehr bedeutend (vgl. das Profil auf Taf. 416) und um ihm noch mehr Nachdruck zu geben erweitern sich die Portalnischen zu einer schattigen Vorhalle; darüber Giebel und Pinakel in malerisch freier Weise in das erste Fenstergeschoss eingreifend und es dadurch zu einem blossen Mazzaningeschoss stempelnd; alles höchst originell gedacht und höchst wirkungsvoll in den kräftigen Gegensätzen von Licht und Schatten, von Einzelheiten und Masse. Es folgen im Hauptgeschoss, wieder in breite Nischen eingeschlossen, die grossen Lichtöffnungen. Die Rose wirkt noch beherrschender, noch zentralisierender als in Paris und indem sie mit ihrem Scheitel über die Seitenfenster hinaus sich erhebt, motiviert sie die Brechung der Schlussgalerie in eine höhere mittlere und zwei niedere seitliche Stufen, womit dasselbe, nur ungleich vollkommener, erreicht ist, was dem Meister der Fassade von S. Denis vorgeschwebt hatte: rechtzeitige Vorbereitung auf das Freiwerden der Türme, leicht pyramidales Ansteigen der Gruppe gegen die Mitte, hindeutend auf den steigenden Rhythmus im Querschnitt der hinter ihr liegenden Schiffsräume. Mag die Pariser Fassade in der Schönheit der geometrischen Proportionen überlegen sein, die von Laon ist organischer; sie ist auch, durch die stärkere Brechung der Massen, spezifischer gotisch. Von der wohltemperierten Eleganz der klassischen Gotik weiss sie aber noch nichts; der sie erdachte, war, wenn man will, ein noch mit einem Restchen von Barbarentum behaftetes Genie, aber ein Genie ganz und gar, voll Ursprünglichkeit und freudiger Kühnheit, sicher ein besserer Interpret der *vita activa* als der *vita contemplativa.*

Auf der Grenze der frühen und der hohen Gotik steht die Fassade der Kathedrale von Lisieux (Taf. 413). Sie hat, ohne dass ein direkter Einfluss stattgehabt haben müsste, manches mit S. Denis gemein. Das durch Verbindung der Portale mit dem einzigen Fenster erzeugte Dreieck beherrscht die Komposition. Der Unterbau der Türme hat eine schlanke Blendarkatur und stark ausladende Streben; beides wohl erst aus der Ueberarbeitung des 13. Jahrhunderts, während der südliche Turm den Eindruck höheren Alters macht.

DIE TÜRME. Ein erster und wichtigster Schritt zur Weiterentwicklung des Kirchturms war gleich beim Eintritt in die romanische Stilepoche dadurch gethan worden, dass seine Isolierung aufgehoben, dass er mit dem Schiff der Kirche in eins zusammengefügt

wurde. Aber noch fehlte ihm lange Zeit die eigentlich organische Belebung. Diese zweite Entwicklungsstufe erreichte er im 12. Jahrhundert. Eine scharfe Scheidung zwischen romanischem und gotischem Stil ist hier am wenigsten zu machen; im gotischen wurde nur fortgeführt, was im romanischen begonnen war, weshalb wir die Leistung des letzteren zu betrachten bis hierher verspart haben.

Die altchristlichen wie die romanischen Kampanilen Italiens waren nach dem Prinzip der Schichtung komponiert, mit willkürlicher Zahl und Proportion der Stockwerke; man kann sich eines derselben hinweg oder noch eines hinzugethan denken, ohne einen Mangel oder einen Ueberfluss zu entdecken. Nicht wesentlich anders sind die nordisch-romanischen Türme bis zum Schluss des 11. Jahrhunderts behandelt, nur dass hier der Unterbau mit der Umfassungsmauer des Kirchenschiffs zusammenfällt; häufig sind sie blosse Aufsätze auf der Fassade, mit dem Unterbau in keinem Gliederzusammenhang. In Frankreich treten hin und wieder Strebepfeiler an den Ecken auf, doch zeigt sich einstweilen für die formale Ausbeutung dieses fruchtbaren Motives wenig Verständnis (z. B. Taf. 260, Fig. 2). Zuerst in den westlichen Provinzen, in Aquitanien und etwas später in der Normandie, wurde das Verlangen wach, dem Aufriss einen in sich geschlossenen Verlauf, eine organische Folge von Anfang, Mitte und Ende zu geben, und damit brach für den Turmbau ein neues Zeitalter an.

Die Frühzeit dieser Entwicklung ist noch fast unerforscht. Wir wollen nur einige Hauptbeispiele kennen lernen. Die prachtvollen Türme der Kathedrale von Angoulême (Taf. 212) aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts haben die Schichtung vieler und kleiner Geschosse beibehalten; das Leichterwerden der Masse drücken sie aus durch successive Abnahme der Stockwerkhöhe bei immer grösser werdenden Oeffnungen; ein angemessenes Endmotiv fehlt noch (die Kegeldächer modern), wie auch der Unterbau für unser Auge fehlt. — Wenig älter (keineswegs aus dem 11. Jahrhundert!) ist der merkwürdige Glockenturm von S. FRONT in PÉRIGUEUX (Taf. 251 und 277): auf einer indifferent behandelten Substruktion baut sich der eigentliche Turm in drei scharf abgesetzten Teilen auf: der letzte in sich wieder dreiteilig, ein niedriger abgetreppter Sockel als Uebergang vom Vier- zum Achteck, ein in Säulen aufgelöster Tambour, ein wenig hohes konisches Dach mit den für diese Gegenden charakteristischen schuppenartig geschnittenen Decksteinen; die beiden Mittelgeschosse, jedes in sich zweiteilig, durch kräftige Vertikalglieder zur Einheit



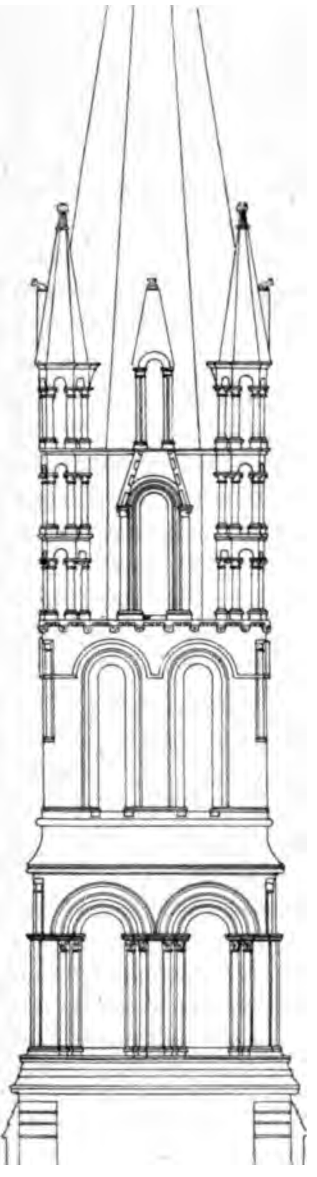
zurückgeführt; antikisierendes Detail. In diesen Grundzügen sind sich alle aquitanischen Türme aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gleich, vergl. als weitere Beispiele auf Taf. 277 den Zentralturm der NOTRE-DAME in POITIERS und den sehr zierlichen, ausnahmsweise schon im Mittelgliede runden Seitenturm von FÉNIOUX. Wenn das Rundgeschoss fehlte, der Dachkegel also unmittelbar auf dem Viereck ruhte und somit leere Ecken entstanden, besonders unangenehm für die Diagonalansicht, dann half man sich, und zwar sehr glücklich, durch kleine tabernakelartige Ecktürmchen. Sie wurden »Töchterchen«, *filloles*, genannt [1]). Etwas Aehnliches, wenn auch nicht ganz dasselbe, leisteten die Ecksporen burgundischer und elsässischer Türme (Taf. 229, 261, 278).

Einen zweiten Typus schuf die Auvergne in ihren achtseitigen, in ein Pyramidendach auslaufenden Türmen, regelmässig in zentraler Stellung. Wegen des eigentümlichen Aufsatzes über dem Querschiff sind sie nicht sehr hoch und deshalb nur zweiteilig. Mit anderen auvergnatischen Schuleigentümlichkeiten wurden sie an die Garonne und ins Limousin verpflanzt, sind aber höher gestaltet, in drei Geschossen von regelmässiger Verjüngung (Beispiele Taf. 253—255).

Andere Bedingungen treten bei isolierter Lage ein. Eine Gruppe für sich bilden die Türme von BRANTÔME, S. LÉONARD, UZERCHES, LIMOGES (Kathedrale) und LE PUY. Wir betrachten als Beispiel das letztgenannte Exemplar (Taf. 278). An durchgehende Vertikalglieder, wie in S. Front, ist hier nicht gedacht; noch immer sind die horizontalen Teilungslinien beherrschend; aber durch starke Rücksprünge der Stockwerke ist für entschiedene Verjüngung der Silhouette gesorgt, nach der Idee eines stufenweise sich erleichternden Aufstrebens. Selbstverständlich wäre die Konstruktion sehr gewagt, wenn ihr nicht innere Freipfeiler zu Hilfe kämen. Ein wertvoller neuer Gedanke sind die Giebel des vorletzten Geschosses als Vorbereitung auf die kurz abschliessende Dachpyramide.

Wieder eine andere Aufgabe — schon dieselbe, mit der späterhin die Gotik es zu thun hatte — wurde durch das System der Fassadendoppeltürme gestellt. Es war, wie man sich erinnert, in Burgund und der Normandie gleichzeitig ausgebildet, doch ist in der Behandlung der Türme als solche und in der Entdeckung eines neuen Prinzipes dafür die Normandie weit im Vorsprung; man vergleiche als Beleg dafür La Charité und Vezelay auf der einen, S. Etienne und S. Trinité in Caen auf der andern Seite (Taf. 265, 266, 270, 281). Das Problem war, den Turm einmal in seiner Relation zur Fassade, zum andern aus

[1]) Soviel ich sehe, zuerst bei Villard de Honnecourt; von den deutschen Steinmetzen zu »Fiale« umgemodelt.



Notre-Dame in Etampes.

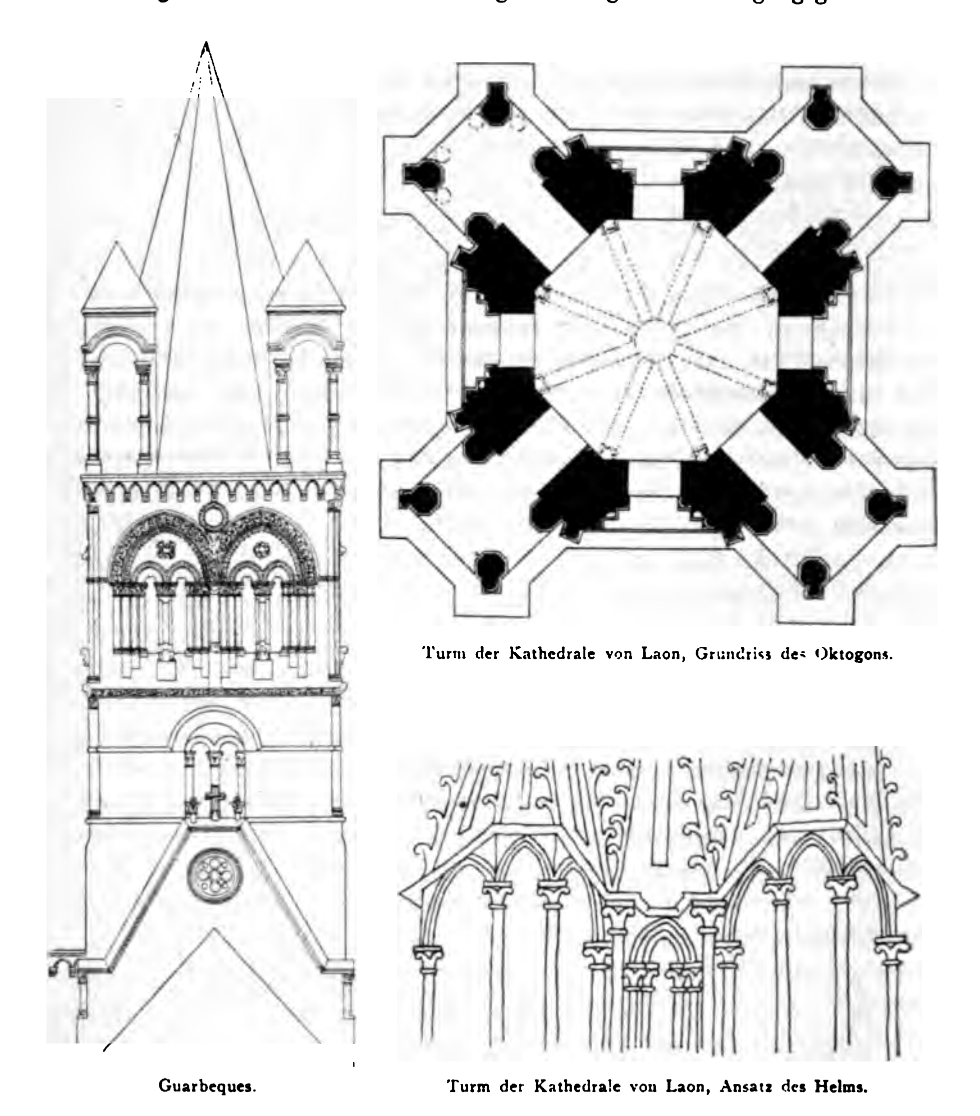
seinen eigenen Bedingungen heraus zu charakterisieren. Die Lösung führt wieder zu einer Dreiteilung. Die erste, mit der Fassade verwachsene Ordnung ist nach ihrer Doppelnatur als Unterbau der folgenden Geschosse und als Gegengewicht gegen die Langschiffe von massiver Bildung, an den Ecken noch durch Strebepfeiler verstärkt; die zweite, auf der Höhenlinie des Mittelschiffsdaches beginnend und allseitig frei werdend, gibt das Glockenhaus ab und ist demgemäss mit grösseren, zugleich die Masse erleichternden Oeffnungen ausgestattet; die dritte gibt das Dach, wofür jetzt eine sehr hohe und schlanke achtseitige Pyramide, womöglich aus Stein, die ständige Form wird. Im ältesten Exemplar dieses neuen Geschlechtes, in den gewaltigen Türmen von S. Etienne in Caen ist die beschriebene Einteilung sehr klar, allerdings noch mit starken Härten, zur Durchführung gelangt (Taf. 270). Der Unterbau wie das Glockenhaus sind jedes für sich wieder dreimal geteilt; Rücksprünge sind nicht angenommen; die Verjüngung auszudrücken liegt dem Helme ob. Doch tritt sie nicht unvorbereitet ein, vielmehr gibt die von Stockwerk zu Stockwerk sich ändernde Gliederung das Bild beschleunigten Aufwärtsstrebens. Die gegenwärtigen Helme (ähnlich denen von S. Denis und Senlis) stammen aus derselben Zeit wie der gotische Chor, also aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, doch zweifeln wir nicht, dass sie von jeher sehr schlank beabsichtigt waren.

Die in der Normandie festgestellten Grundzüge gaben dem Turmbau des Uebergangsstils in der Seineregion und der französisch-picardischen Schule die Richtung. Was diese sich selbst zur Aufgabe machten und worin auch viel zu thun übrig war, das war die Lösung der Starrheit, die der normännischen Fassung noch innewohnte. Es galt zwischen den Hauptabteilungen Gelenke herzustellen, in keiner Wendung der Silhouette schroffe Absätze zu dulden. Zunächst erwies sich das, wie wir gesehen haben, in Aquitanien erfundene Motiv der

Ecktürmchen dafür fruchtbar. Uebrigens dienen dieselben nicht bloss der formalen Vermittlung zwischen Glockenhaus und Helm, sondern haben auch eine struktive Bedeutung, die nämlich, den vom Helm ausgehenden Seitenschub durch ihre Last in vertikale Richtung abzulenken. Die Loireschule bringt dann noch ein neues Motiv hinzu: die Dachlucken (lucarnae). Früheres Beispiel der noch in rein romanischen Formen ausgeführte, indes doch von der Mitte des Jahrhunderts nicht weit entfernte Turm von BEAULIEU-LES-LOCHES (Taf. 279, vergl. wegen des Massstabes Bd. I, S. 650). In weiterer Ausbildung am Turm von VENDÔME, dem grössten und schönsten dieses Gebietes (Taf. 279, Fig. 3, die Unterschrift irrtümlich mit Chartres verwechselt); hier schliessen sich Tabernakel und Lukarnen nicht dem Helm an, sondern einem achteckigen Zwischengeschoss. Vereinfacht kehrt derselbe Gedanke an den Türmen S. Germain und S. Eusèbe in AUXERRE wieder (Taf. 278). Erweitert bei der Notre-Dame von ETAMPES; dieser in den Einzelheiten noch ganz romanische Bauteil krönt ein ausgeprägt frühgotisches Schiff; er ist nicht älter als c. 1170. Endlich schon ins Frühgotische umgesetzt, mit sehr steilen Giebeln der Lukarnen der »alte Turm« der Kathedrale von CHARTRES (Taf. 279 und 407), bis zum Ansatz des Oktogons 1140—1160, dieses und der Helm 1175.

Das Land im Norden der Seine hat aus dem 12. Jahrhundert nichts von gleicher Bedeutung aufzuweisen; dafür ist es ausgezeichnet durch eine ansehnliche Zahl hübscher Türme kleineren Massstabes. Das romanische Detail hält sich an dieser Stelle lange in die gotische Epoche hinein, ja es kommt wohl vor, dass ein in den unteren Geschossen mit Spitzbogenfenstern ausgestatteter Turm in den oberen zu Rundbögen zurückkehrt. Das Glockenhaus ist zweigeschossig, nicht anders als bei den romanischen Türmen des Landes und unterscheidet sich von diesen nur durch die schlankere Proportion (vergl. S. Denis gegen S. Leu, Taf. 271). Helme aus dieser Frühzeit haben sich nur an Landkirchen erhalten (der von S. Denis aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts). Es sind regelmässig achtseitige Steinpyramiden mit kleinen Ecktürmchen; siehe z. B. umstehend den Turm von GUARBEQUES (Pas-de-Calais). Dass solche auch in S. Denis beabsichtigt waren, zeigt gerade der ältere Südturm deutlich an. Die Lukarnen kommen, ein Beweis für ihre Importation, erst am Schluss des 12. Jahrhunderts vor; früheste Beispiele LIMAY bei Mantes und VERNOUILLET bei Poissy. Endlich brachte der Schluss der französischen Frühgotik einen ganz grossen Wurf: die Türme der Kathedrale von LAON, sieben an der Zahl (Taf. 408 und 416). Die Ergebnisse der vorangegangenen Bemühungen und Erfindungen sind hier mit souveräner Gestaltungskraft zusammengefasst. Fragt man nach Anregung durch bestimmte Vorbilder, so kommt in

erster Linie nicht die heimische Schule, sondern der Typus von Vendôme, Chartres und besonders Etampes in Betracht. Wie dort folgen einander: eine Kleinbogenstellung als Uebergangsglied vom



Turm der Kathedrale von Laon, Grundriss des Oktogons.

Guarbeques.

Turm der Kathedrale von Laon, Ansatz des Helms.

Unterbau, ein vierseitiges Geschoss mit doppeltem, ein achtseitiges mit einfachem Fenster. Vornehmlich in der Behandlung des Oktogons liegt die originelle Wirkung. War es in Vendôme und Chartres blosse Krönung, so ist es hier zu beherrschendem Range angewachsen. In

frei lebendigem Fluss, wie nie zuvor, entwickeln sich die Ecktabernakel aus den Strebepfeilern, das Achteck aus dem Viereck. Alle Härten in der Durchschneidung der wagerechten mit den senkrechten Teilungslinien sind aufgehoben. Wie glücklich ist von vornherein die Brechung der die Fassade krönenden Galerie, das Herüberziehen ihrer Pinakel in die Region des Glockenhauses! Wie äusserst geistreich der Gedanke, die einfache Fensterordnung des Oktogons von einer zweiteiligen Ordnung in den Tabernakeln begleiten zu lassen! Wie viel Nerv und männliche Grazie in der Einzelbildung! und schliesslich fehlt auch nicht, echt »mittelalterlich«, ein derb phantastisches Element in den aus Stein gemeisselten kolossalen Stieren, die aus ihrer Höhe wie verzaubert zu uns herabstaunen.

Die Gestalt der Helme, deren wohl nur fragmentarische Anfänge später wieder beseitigt worden sind, lernen wir aus dem c. a. 1230—40 entstandenen Skizzenbuche eines wandernden Architekten, Villard aus Honnecourt, kennen (s. die nebenstehende Abbildung). Sie bieten zwei bedeutende neue Motive: Accentuierung der Kanten durch aufgesetzte Rippen mit abzweigenden Knospen und Durchbrechung der Flächen durch längliche Schlitze. Es ist der erste Keim der Idee, deren Entfaltung der Turm des Freiburger Münsters bringen sollte.

Villard d'Honnecourt setzte neben seine Skizze die Worte: »ich bin in vielen Ländern herumgekommen, wie ihr aus diesem Buche sehen könnt, aber nirgends habe ich etwas diesem Turme Gleiches gesehen.« Dieselbe Bewunderung finden wir bei den damals auf französischen Bauplätzen arbeitenden deutschen Werkleuten. Das System von S. Georg in Limburg a. d. Lahn ist dem von Laon genau nachgebildet und die Türme sogar zweimal, in Bamberg und in Naumburg. In Frankreich kommen so unmittelbare Nachbildungen der Türme von Laon nicht vor. Am deutlichsten erkennt man ihre Einwirkung bei S. Yved de Braisne und der Kathedrale von Senlis (Taf. 407). Das Oktogon ist in letzterem Falle in noch höherem Grade als in Laon zum Hauptmotiv gemacht. Unter Vermeidung der schärferen Accente ist der Nachdruck auf die Gewinnung eines vollkommen fliessenden Umrisses gelegt, weshalb z. B. die Ecktabernakel sich enger als in Laon an den Kern anschliessen, ja sogar ihre Helme nach innen neigen. Eben deshalb ist am Helm zwischen Frontal- und Diagonalmotiven nicht mehr unterschieden, sondern es umgibt ihn ein Kranz von acht gleichmässig gestalteten Lukarnen. Nur einer der beiden Türme ist ausgeführt, dieser aber ist dadurch merkwürdig, dass er — der einzige Fall aus dieser Epoche — bis zur Spitze fertig geworden ist. Die Zeit der Entstehung ist c. 1230—40.

Verglichen mit denen von Laon und Senlis sind die c. 1225—1235

erbauten Türme der NOTRE-DAME von PARIS (Taf. 410) auf einer älteren Kompositionsstufe stehen geblieben. Sie kennen nicht die Ueberführung zum Oktogon. Das Glockenhaus bleibt bis zum Helmansatz hinauf vierseitig und das war im gegebenen Fall auch gewiss die beste Lösung, nachdem einmal in der Fassadengliederung die gerade Linie und der rechte Winkel den Ton angaben [1]). Das Neue, spezifisch Gotische liegt in der Reduktion des Glockenhauses auf eine einzige Fensterordnung, die diesen Namen allerdings nur noch uneigentlich verdient. Denn ein Fenster ist nur da möglich, wo eine Wand ist; hier aber ist ein vollkommen lichter Bau dafür eingetreten, vier Eck- und vier Zwischenpfeiler, die unter sich durch Bögen verbunden sind. Vierseitige Glockenhäuser mit einem einzigen Fenstergeschoss finden sich weiter in NOYON, MANTES, LISIEUX (Nordturm), VEZELAY (Südturm) — alle übrigens schon aus dem 13. Jahrhundert.

3. Die Zeit der Reife.

Geschichtliche Uebersicht.

Am Schluss der mehr als vierzigjährigen, an Thaten und Erfolgen überreichen Regierung Philipp Augusts (1180—1223), der den Staat der Kapetinger mehr als dreimal so gross hinterliess, als er ihn empfangen hatte, — Anjou, Maine, Touraine, die Normandie und die Grafschaften Amiens, Artois und Vermendois, das Poitou und die Auvergne waren von ihm unter die Gewalt der Krone zurückgebracht — erreichte der gotische Kirchenbau in Bezug auf die Zahl der gleichzeitig in Arbeit befindlichen Werke seinen grössten Umfang, erreichte er auch in seiner inneren Entwicklung den Punkt der Reife. Die Dauer dieser Reife ist, wie die aller klassischen Kunstepochen, keine sehr lange. Man wird nicht ein volles Halbjahrhundert auf sie rechnen dürfen. Mit dem letzten Dezennium Philipp Augusts trat sie ein, beim Tode Ludwigs IX. war sie schon im Begriff in Ueberreife umzuschlagen.

Auf die Erfahrungen zweier unerhört regsamer Menschenalter fussend war man jetzt des neuen Konstruktionsystems völlig Meister;

---

[1]) Das von Viollet-le-Duc in den Entretiens sur l'architecture Taf. XIV mitgeteilte Restaurationsprojekt, das über das jetzige Glockenhaus ein Oktogon wie in Laon und darüber den Helm von Senlis setzt, halte ich für verfehlt, allein schon wegen seiner ungebührlichen Höhe. Ich glaube, dass sogleich über dem jetzigen Abschluss des Glockenhauses (zu beachten u. a. die Endigung der Strebepfeiler) der Helm folgen sollte. Man mag ihn sich ungefähr wie den gleichzeitig ausgeführten von S. Denis (Taf. 271) beabsichtigt denken.

zu jeder Raumgestaltung, so wie der Geist sie forderte, fühlte man sich fähig; ebenso war die Formensprache, durch manche Metamorphosen hindurch, mit dem neuen Inhalt endlich in Uebereinstimmung gebracht, ein flüssiges, ausdrucksvolles, nunmehr überall auch von den Laien verstandenes Idiom. Wie hätte da das Verlangen ausbleiben können, mit dem als grenzenlos empfundenen Können frei sich auszuwirken? durch nichts gehemmt das ganz Grosse und gleichmässig Vollkommene zu erstreben?

Die klassische Epoche wurde eröffnet durch eine Reihe rasch nacheinander in Angriff genommener Bauten aus der Familie der Kathedralen, weshalb man sie auch die »Epoche der grossen Kathedralen« schlechthin genannt hat. Allein schon durch die Massverhältnisse des Grundplans kündigten dieselben an, dass sie zu einem neuen und höchsten Aufschwung sich rüsteten, und ihr zeitliches Nebeneinander bei geringer örtlicher Entfernung brachte einen regen Wechselverkehr der Bauleute mit sich, aus dem jenes Einverständnis der künstlerischen Anschauungen und jene Unterordnung individueller Neigungen unter ein gemeingültiges Mass sich herausbildeten, welche Voraussetzung des Klassischen sind.

Die Wurzel der neuen Bewegung ist die Kathedrale von Chartres. Ein besonders klarer Geist muss hier die Führung gehabt haben. Mehr noch sichtend und ordnend, als neu erfindend, verstand er es eine Reihe von Formeln hinzustellen, für das Verhältnis von Querschiff zu Langschiff, für die vertikale Teilung der Höhe, für die Pfeilerbildung u. a., die schnell zur gemeinen Ueberzeugung wurden. Wir wissen nicht, wie das dem Brande des J. 1194 zum Raub gefallene Gebäude beschaffen war (vgl. oben S. 52). Man scheint dem Feuer kaum gram gewesen zu sein. Mit elementarisch vorbrechender Begeisterung warfen sich Klerus und Laien, Fürsten und Volk auf das Werk der Erneuerung. Sie war eine vollständige mit Ausnahme der vom alten Bau beibehaltenen Krypta und Westtürme. Unerhört schnell schritt die Arbeit vor: 1220 wird schon von den fertigen Gewölben gesprochen; seit c. 1235—40 wurden die im ersten Plan nicht enthalten gewesenen Querschiffsvorhallen hinzugefügt und zum Gehäuse des umfänglichsten Statuencyklus dieses auch für die Bildhauerkunst klassischen Jahrhunderts gemacht; erst beim Ausbau der Türme erlahmte der Eifer. Die vier für die Ecken des Querschiffs bestimmten blieben für immer im Unterbau stecken und die Westtürme beliess man so, wie sie aus dem Brande gerettet waren, den einen fertig, den

anderen noch ohne Helm (er wurde am Schluss des Mittelalters nachgeholt). Sonst fügte die spätere Zeit nur noch ein paar für den allgemeinen Eindruck unerhebliche Kapellen hinzu. So hat die Kathedrale von Chartres vor den meisten anderen den Vorzug einer fast vollständigen Einheit des Stils. Und dieser Stil zeigt den schönsten Moment, wo aus der Knospe die Blüte geworden ist, wo der männliche Ernst der alten Zeit noch nicht vergessen, die Kühnheit und Freiheit der neuen Zeit noch als neu genossen sind, wo Raumkunst und Konstruktionskunst sich in einem Gleichgewicht befinden, wie es schon eine Generation später nicht mehr zu finden war.

Die Kathedrale von Reims erstand aus der Asche des im J. 1210 abgebrannten Baues der grossen karolingischen Erzbischöfe Ebo und Hinkmar; 1215 fand im Chor, obgleich er noch lange nicht vollendet war, ein erster Weiheakt statt; 1223 die Salbung Ludwigs VIII.; 1226 die Salbung Ludwigs IX.; 1241 nahm das Kapitel von der ganzen Kirche feierlichen Besitz. Nach dieser ersten, rasch und sicher abgewickelten Bauepoche ging der Rest der Arbeit nur noch mit langen Pausen vorwärts, so dass das Gebäude 1428 erst auf den Punkt kam, auf dem wir es heute finden. Mit einer Pietät, die leider einzig dasteht, ist der erste Plan bis ans Ende festgehalten, ja selbst der Wandel der Stilformen ist so leise, dass erst das schärfer prüfende Auge seiner inne wird. Von sehr später Entstehung ist namentlich die berühmte Fassade: sie trägt am ersten Stock das inschriftliche Datum 1381, an der Königsgalerie das Datum 1391; von den Freigeschossen der Türme wissen wir, dass sie 1428 vollendet wurden und überall zeigt sich die Mache, verglichen mit der des 13. Jahrhunderts, eilfertig und roh; dennoch kann die Bauidee unmöglich dieser gesunkenen Zeit angehören; es muss ein genauer Entwurf aus dem 13. Jahrhundert vorhanden gewesen sein, an den man sich nach Kräften treulich gehalten hat, ja die statuarische und ornamentale Ausstattung der Portale beweist, dass das Erdgeschoss wirklich schon im 13. Jahrhundert begonnen war [1]. Der Name des grossen Architekten, dessen Vorschriften man sich mit so anhaltender Achtung unterwarf, ist unbekannt (Robert de Coucy, den man herkömmlich dafür nennt, gehört in Wahrheit erst einer bedeutend späteren Periode an). Mit der Lokaltradition zeigt er sich in keinem genaueren Zusammenhang; seine Konstruktionen sind ungewöhn-

---

[1]) Ueber die Hypothese der Anstückung von zwei Traveen und des damit verbundenen Abbruchs und Wiederaufbaus der Fassade weiter unten.

lich robust, während die eigentliche Neigung der Champagner Schule vorher wie nachher (S. Remy in Reims — S. Urbain in Troyes) auf weitgehende Massenverringerung ging. Die nächste Voraussetzung für das innere System liegt vielmehr in Chartres, für die Fassade in Paris und Laon. Die ältesten Teile, d. i. das Querschiff und das Erdgeschoss des Chors, stehen mit Chartres auf gleicher Stilstufe; danach aber wird der letzte Rest von Altertümlichkeit und Unfreiheit schnell überwunden. Doch bleibt eine schöne Besonnenheit, die es nirgends zur Uebertreibung kommen lässt. Selbst der ungeheure Luxus statuarischen Schmuckes, der sich hier in so breitem Strome ergoss, wie noch nie zuvor, bringt keine Unruhe in das vollendete Gleichmass, die ernste Feiertagsstimmung dieser Kirche, die ihres herkömmlichen Namens »Königin der französischen Kathedralen« sicher sehr würdig ist. Freilich ist auch sie von den Unbilden der Zeit nicht unberührt geblieben. Ein Brand am Ende des 15. Jahrhunderts hat die prachtvolle Gruppe der um das Zentrum und das Querchiff gelagerten fünf Türme gänzlich zerstört und das Innere ist kahl und öde[1]).

Die dritte der französischen Musterkathedralen ist die von Amiens. Die Bauführung ging nicht, wie gewöhnlich, abschnittweise von Ost nach West vor, sondern man traute es sich zu, sie in allen Teilen gleichzeitig aufzunehmen. Die Hauptdaten sind: 1218 Brand der alten Kirche und sofortige Legung neuer Fundamente, 1228 Vollendung des Quer- und Langhauses bis zu den Gewölbeanfängen, 1240 Erschöpfung der Mittel und Stillstand. Die zur Vollendung des Innern noch fehlenden Hochteile des Chores wurden 1268 eingewölbt. Die herrlich begonnene Fassade ist erst im 14. und 15. Jahrhundert weitergeführt und nie fertig geworden. Um die Kathedrale von Amiens nicht ohne ihren eigenen Ehrennamen zu lassen, hat man sie den »Parthenon der Gotik« getauft und damit ihre relative historische Stellung nicht übel bezeichnet. Die Zeit des naiven schöpferischen Dranges ist vorüber, ein überlegtes Streben nach hoher Folgerichtigkeit und ausgeglichener Vollendung ist an ihre Stelle getreten. Vermöge dessen hat die Kathedrale von Amiens eine besonders umfassende Wirkung als klassisches Schulmuster geübt; was im zweiten und dritten Drittel des 13. Jahrhunderts in Frankreich Hervorragendes gebaut wurde,

[1]) Für den Genuss des Innenraumes ist ein leidiger Umstand besonders der Verlust der Glasmalereien des Erdgeschosses, während diejenigen des Hochschiffes erhalten sind, wodurch eine den Raumeindruck schwer beschädigende Verdunkelung nach oben entsteht.

knüpft fast ausnahmslos an sie an und am Ufer des Niederrheins, in Köln, wurde eine der ursprünglichen Absicht nach fast unveränderte Abschrift von ihr genommen. Mit der Kathedrale von Reims teilt sich die von Amiens in den schmalen Gipfel der vollendeten Hochgotik; jene steht auf der Seite des Anstieges, diese auf der anderen, von der jede Weiterbewegung abwärts führen muss — es wäre denn, dass man Flügel zu nehmen verstünde.

Ein solcher Flugversuch, der aber unvermeidlich ein Ikarusflug wurde, ist in der Kathedrale von Beauvais wirklich unternommen. Die Nachbarin in Amiens sollte nachgeahmt und zugleich überboten werden. Aber gleich bei der Grundsteinlegung (1225) zeigten sich die Baumittel nicht im rechten Verhältnis zur ausschweifenden Intention. Vor 1240 sind die Arbeiten nicht recht in Zug gekommen und nach Vollendung des Chores 1272 wurde die Weiterführung aufgegeben, teils weil die Spendelust der Gläubigen, wie an den meisten Orten um diese Zeit, ihre Grenze erreicht hatte, teils vielleicht auch schon deshalb, weil das Vertrauen auf die Haltbarkeit der Konstruktion erschüttert war. Ein dutzend Jahre später, so trat die Katastrophe ein, stürzten die Gewölbe zusammen. Man stellte sie wieder her, aber nur durch das verzweifelte Mittel, dass man die Zahl der Pfeiler verdoppelte, die Weite der Arkadenöffnungen also auf die Hälfte reduzierte, womit, wie sich von selbst versteht, die ästhetische Absicht matt gesetzt war. Der Keim zu diesem Misserfolg, mag auch allerlei Ungunst der äusseren Verhältnisse viel dazu gewirkt haben, lag schon im ersten Entwurf; in ihm ist kein neuer künstlerischer Gedanke, nur der Uebermut der abstrakten Formel, welche die äusserste Grenze des Möglichen erreichen wollte, unversehens aber über sie hinwegglitt. Gegenwärtig bietet die Kathedrale von Beauvais ein sonderbares, aber für den Historiker höchst inhaltreiches Bild: im Westen steht noch der alte spätkarolingische Bau, das sog. Basse-Oeuvre, in seiner unübertrefflichen Dürftigkeit und Roheit, im Osten der oben geschilderte Chor als Denkmal scholastischer Ueberkultur und zwischen beiden ein schmales, unendlich hohes Querschiff, dem das ausgehende Mittelalter eine raffinierte Prunkfassade gegeben hat.

In diesen vier Kathedralkirchen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais hat die logische Abwandlung des gotischen Systems ihren rundesten Ausdruck gefunden. In der Grösse und Kühnheit der Intention stehen sie aber nicht allein da. Mindestens zwei Gebäude haben wir noch als ebenbürtige Nebenbuhlerinnen zu nennen, die

Kathedralen von Bourges und Le Mans. Beide schliessen sich der französischen Schule, zu der sie geographisch nicht mehr gehören, in konstruktiver und stilistischer Hinsicht enge an, doch bringen sie Eigentümliches in der Raumkomposition. Die Anfänge der Kathedrale von Bourges reichen bis zum Jahre 1172 zurück. Das Vorbild des Grundplanes war die Kathedrale von Paris, welcher wahrscheinlich auch der Aufbau ähnlich werden sollte. Dessen Ausführung verzögerte sich aber bis ins 13. Jahrhundert, als schon andere Probleme auf der Tagesordnung standen. Sie vollzog sich im Wechsel hastiger Anläufe und langer Pausen. Das Langhaus wurde erst im 14. Jahrhundert fertig, an der Fassade ist noch im 16. gebaut worden. Die Kathedrale von Bourges ist eine der grandiosesten, die Frankreich besitzt, aber der Widerspruch zwischen der Grösse der Idee und den Mängeln der Ausführung lässt einen reinen Eindruck nicht aufkommen. Was aus ihr bei gleichmässigerer Herrschaft über Geldmittel und Arbeitskräfte hätte werden können, macht ein Blick auf den ältesten Teil des Gebäudes, die gewaltige, den Chor in ganzer Ausdehnung unterfangende Krypta, fühlbar. Sie ist die einzige namhafte gotische Krypta, die es gibt, nichts den alten romanischen Krypten ähnliches, vielmehr eine Kirche für sich, in glänzendem Formenreichtum und auserlesener Steinmetzarbeit durchgeführt, ein überraschendes Architekturbild, einzigartig in der Sache wie im Eindruck. Das Hauptmotiv des Systems von Bourges wurde aufgenommen in der Kathedrale von Le Mans und hier zum Glück mit vervollkommneten Ausdrucksmitteln verwirklicht. Der Bau ist 1217, bald nach Unterwerfung der Landschaft Maine unter die französische Krone, begonnen. Hier gab kein Brand die Veranlassung, auch nicht Hinfälligkeit des Alters (da die Kirche vor wenig mehr als fünfzig Jahren erst erneuert war, eine der schönsten Leistungen des Uebergangsstils), sondern allein der Ehrgeiz der Geistlichkeit, die in einem ebenso geräumigen Chor, wie ihre französischen Brüder, ihre Funktionen abhalten wollten. Mehr als der Chor ist nicht zur Ausführung gekommen und war wohl auch nie beabsichtigt. Dieses gigantische Bruchstück stellt sich aber in jeder Hinsicht ebenbürtig neben Reims, Amiens und Beauvais; wer nur diese kennt und nicht auch Le Mans, weiss nicht, welch ein Ideenreichtum in der französischen Baukunst in der ersten Generation des 13. Jahrhunderts lebte. Zum Abschluss kamen die Arbeiten im Jahr 1254, also noch in der besten Zeit.

Soweit in solchen Dingen ohne Zwang eine Rangordnung zu-

lässig ist, möchten wir nicht mehr als die sechs bisher genannten Denkmäler als solche ersten Ranges gelten lassen. Allen übrigen in der gedrängten Schar, welche die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts ungeschwächte Baubegeisterung noch hergebracht hat, fehlt es, mit jenen verglichen, an etwas: entweder an historischer Bedeutung oder an künstlerischer Vortrefflichkeit oder an materieller Grösse. Wir beschränken uns auf die Nennung der wichtigeren von ihnen nach geographischer Ordnung.

Die Isle-de-France steht in dieser Epoche nicht mehr im Vordergrunde, keine der oben genannten »grossen« Kathedralen gehört ihr an. Ihr bedeutendster Neubau ist die Kathedrale von Soissons. Im Jahr 1180 mit dem südlichen Kreuzarm begonnen, aber bald in Stockung geraten, wurde die Arbeit 1212, und zwar nach einem veränderten Plan in grösserem Massstabe, wieder aufgenommen. Für den Umschwung des Formwesens zur Hochgotik ist sie kaum weniger wichtig als die Kathedrale von Chartres, wenn sie dieser auch an absolutem Wert nicht ebenbürtig ist. Eine fast genaue Replik zeigen die herrlichen Ruinen der benachbarten Klosterkirche von Longpont. In ihr hat der sonst so spröde Cistercienserorden seinen exklusiven Baucharakter zu Gunsten des allgemeinen Zeitgeschmackes aufgegeben, wie es kurz vorher schon zwei andere, nicht weit von Longpont entfernte grosse Cistercienserkirchen, von Châlis und von Ourscamp, gethan hatten; nur die Vorschrift der Turmlosigkeit ist respektiert geblieben. Von Ourscamp haben sich einige Klosterbaulichkeiten, darunter der berühmte Krankensaal (Taf. 392) erhalten, wogegen die Kirche gänzlich verschwunden ist; die von Châlis zeigt in ihren spärlichen Trümmern an die Kathedrale von Soissons erinnernde Formen.

In der Picardie entstand von c. 1230 ab die Kollegiatkirche von S. Quentin, in dieser Epoche die einzige ihrer Art, die mit den Massverhältnissen der Kathedralkirchen zu wetteifern wagte, wie es in der romanischen Epoche so viele gethan hatten. Weiter nennen wir die Anlage eines grossen neuen Chors bei der Kathedrale von Cambray.

In der Champagne begann die Landeshauptstadt Troyes den Neubau ihrer Kirche mit einem ausgezeichnet schönen Chor 1218—23; seinen letzten Abschluss erhielt der Bau, dessen Langhaus wegen schlechter Fundamentierung im 14. Jahrhundert umgebaut werden musste, erst zu Anfang des 16. Gleich ihr ist die Kathedrale von

Châlons (von 1230 ab) ein tüchtiges Gebäude, aber ohne hervorstechende künstlerische Individualität, mehr von der Schule von Soissons als von der eigentlich champagnischen abhängig. Die entfernteren Teile der Provinz wurden von der gotischen Bewegung erst in dieser Zeit erreicht; wir nennen die Anfänge der Kathedrale von Toul und die Klosterkirchen von Avioth und Mouzon in den Ardennen; die letztere einige Jahre nach dem Brande von 1212; im System eine fast genaue Kopie von Laon, also stilistisch noch ein Ausläufer der Frühgotik. Die selbständigste und edelste Schöpfung der Champagner Schule war die Stiftskirche S. Nicaise in Reims. Ihre Baudaten sind ungewöhnlich gut überliefert, sogar den Namen des Meisters kennen wir: Hugo li Bergier, der sie 1229 begann und bei seinem Tode, 1263, grösstenteils vollendet hinterliess; aber die Kirche selbst besitzen wir nicht mehr. Sie ist gleich so vielen anderen in den Revolutionsjahren auf Abbruch verkauft. Gute Abbildungen machen gewiss, dass diese Vandalenthat uns um eine der glänzendsten Blüten der Hochgotik ärmer gemacht hat.

Die drei Provinzen Isle-de-France, Picardie, Champagne waren jetzt zu einer einzigen Schule zusammengewachsen. Neben ihr, vielfach von ihr beeinflusst, aber nicht in sie aufgegangen, bildeten Burgund und die Normandie besondere Schulen. Sie traten, jede in ihrer Weise, jetzt ebenfalls in die Phase der Hochgotik ein. Wir wollen sie am Schluss des Kapitels gesondert betrachten.

An der Loire schloss sich Tours der französischen Schule an. Die Kathedrale, 1166 durch Brand beschädigt, ist nach Ausweis der Formen erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts begonnen und langsam weitergebaut; obgleich weder durch Grösse noch durch Originalität hervorragend, nimmt sie vermöge des Ebenmasses der Anlage und der sorgfältigen Ausführung einen ehrenvollen Platz ein; der Erbauer muss aus der Isle-de-France oder Champagne gekommen sein. Neben ihr entstanden in Tours der gewaltige Chor der alten Abteikirche S. Martin (in der Revolution zerstört) und die durch klassische Formenreinheit ausgezeichnete Kirche S. Julien.

Die obige Baustatistik hat gezeigt, was alles in das eine Menschenalter von 1200 bis 1230 und in den Landstreifen zwischen Loire und Somme sich zusammendrängte. Sämtliche Kathedralkirchen dieses Gebietes — mit alleiniger Ausnahme der von Orléans, die erst 1287 an die Reihe kam — waren jetzt gotisch erneuert; die älteren in der Reihe schon vollendet, für die jüngeren der Plan entworfen und muster-

gültige Anfänge hingestellt; dazu eine ungezählte Menge von Kirchen geringeren Ranges. Auch im übrigen Abendlande war es die Zeit eines ausserordentlichen Baueifers, der aber bedächtig und nüchtern erscheint, verglichen mit dem heiligen Wahnsinn der Nordfranzosen. Treten wir dann in die Mitte des Jahrhunderts, so sehen wir allenthalben Baustockungen. Sie waren die natürliche Folge der ökonomischen Ueberanstrengung; aber das nicht allein; auch die Begeisterung des steuernden Volkes beginnt zu verfliegen, auch die Arbeit der Künstler weist Spuren innerer Ermattung auf.

Diesen Umschlag der Stimmung hat noch König Ludwig IX. erlebt. Vermag doch sein eigenes Bild unter dem Doppelglanz des Heiligen und des Ritters einige hartverständige Züge, die auf den kommenden modernen Fürstentypus hinweisen, nicht zu verbergen. Die oben aufgezählten Gebäude waren sämtlich noch unter seinem Grossvater oder Vater, oder während der Regentschaft seiner Mutter begonnen; unter seiner eigenen langen Herrschaft (1238—1270) ist wenig Neues mehr hinzugekommen, das Wichtigste indes durch seine persönliche Anregung. Damit steigt wieder die Bedeutung der Stadt Paris und ihrer nächsten Umgebung. Die grösste Bauunternehmung des heiligen Ludwig betraf S. Denis. War die Kirche Sugers nach kaum hundert Jahren schon hinfällig? oder sollte sie mehr dem Zeitgeschmack angepasst werden? Genug, von 1231 ab wurde das ganze Lang- und Querhaus nebst dem hohen Chor einer vollständigen Erneuerung unterzogen. Sie hat ein für das letzte Stadium der Hochgotik wichtiges neues Motiv geschaffen, das wir an seiner Stelle zu würdigen haben werden. Ein zweiter mit dem Namen S. Louis eng verbundener Musterbau ist die Kapelle des Königspalastes auf der Seineinsel, die Sainte-Chapelle, welche wie durch ein Wunder inmitten der wiederholten Zerstörung ihrer Umgebung bis heute unversehrt geblieben ist. Besässen wir sie nicht mehr, so fehlte uns die intensivste Offenbarung des Kunstgeistes jener Epoche, das unübertroffene Muster für das harmonische Zusammenspiel der Architektur mit den sie begleitenden dekorativen Künsten. Sie ist erbaut von Pierre de Monterau 1243—48, im Aeusseren leider im 15. Jahrhundert nicht unerheblich überarbeitet. Die schon sinkende Baubegeisterung wurde durch den Anblick dieses funkelnden Juwels noch einmal aufgeregt. Viele von den grossen Vasallen, den Bischöfen und reichen Aebten schufen im Wetteifer Kapellen von ähnlicher Anlage. Erhalten haben sich die des Schlosses S. Germain-en-Laye, des

erzbischöflichen Palastes von Reims, der Abtei S. Germer bei Beauvais; nicht weniger bedeutend waren die jetzt zerstörten der vier grossen Pariser Abteien S. Germain-des-Prés[1]), S. Martin-des-Champs, Ste. Geneviève und S. Victor, als deren Urheber wieder Pierre de Monterau teils überliefert ist, teils vermutet wird. In der Revolution zerstört sind ferner die neben S. Denis bedeutendsten Abteikirchen von König Ludwigs Stiftung, Royaumont und S. Jean-de-Vigne bei Soissons. Sonst sind aus dieser Regierung noch zu nennen: die Kreuzschiffsfassaden und Seitenkapellen der Kathedrale von Paris, der Umbau der Kathedrale von Meaux (nächst der Pariser der grössten in der Isle-de-France), die jüngsten Bestandteile der Notre-Dame von Mantes, nicht zu vergessen den früher besprochenen Chor von Beauvais.

Ausser dem gotischen Frankreich gab es aber noch ein zweites, ungotisches, ja antigotisches, und dieses umfasste die grössere Hälfte des heutigen Staatsgebietes. Die alte Sprachgrenze zwischen Languedoui und Languedoc, die schon in der Zeit des romanischen Stils auch Kunstgrenze gewesen war, zeigt im 13. Jahrhundert die äusserste Verschärfung der Gegensätze. Auf der einen Seite eine Saftfülle, die fast zur Hypertrophie wird, auf der anderen eine wahre Atrophie. Eine eingängliche, insbesondere in chronologischer Hinsicht zuverlässige Baustatistik ist für die Südhälfte noch nicht aufgestellt. Wir wissen nur im allgemeinen, dass etwa im zweiten Dezennium des 13. Jahrhunderts der romanische Stil zu leben aufhörte. Aber sehr schwer ist zu sagen, was an seine Stelle trat. Im eigentlichen Süden war es die weit verbreitete kirchenfeindliche Stimmung, die dem Kirchenbau seine natürliche Nahrung entzog. Auch unter dem Schutt der Albigenserkriege, die mit der Ketzerei zugleich den Wohlstand und die Kunstfreude des Landes zertraten, glomm sie noch fort. Im Westen wirkte ähnlich die sekuläre Fehde der Kronen Frankreich und England. Es war eine Zeit, die für die Kultur des südlichen und westlichen Frankreichs ungefähr ebenso verhängnisvoll wurde, wie für die Deutschlands der Dreissigjährige Krieg. Aber auch ohne diese stürmischen Vorgänge, allein aus Gründen der inneren Entwicklung, musste eben damals in der Baukunst dieser Gebiete eine Krisis eintreten. Sie konnte, so wie sie war, nicht bleiben; sie musste sich verjüngen, in der einen oder der anderen Weise. Warum sollte die künstlerische

[1]) Plan und Details bei Lenoir, Statistique de Paris.

Begabung, die dieser Stamm im 12. Jahrhundert bewährt hatte, nicht auch im 13. sich triebkräftig erweisen, warum nicht z. B. die begonnene Renaissancebewegung sich vertiefen können? Aber gerade die Generation, der die schöpferische Aufgabe oblag, war dem unseligsten Schicksal verfallen. Als das Land sich dann einigermassen zu erholen begann, sah es in Sachen der Baukunst die ganze Orientierung verschoben: auf den bisherigen Leitstern, die heidnische Antike, zu blicken war verpönt und der furchtbare Norden, nicht genug dass er in den Waffen siegreich war, hatte auch in der Kunst eine neue Grossmacht erstehen lassen. Man konnte die Gotik ebensowenig ignorieren, als man geneigt sein konnte in Liebe sich ihr zu nähern. So sind die wenigen und durchweg unbedeutenden und matten Bauten, welche in zeitlicher Parallele zur Blüte der nordfranzösischen Gotik in Mittel- und Südfrankreich entstanden, gerade nur das geworden, was aus einem widerwilligen Kompromiss zu werden möglich ist: sie können nicht mehr romanisch sein, und wollen oder verstehen noch nicht gotisch zu sein. Ihnen gegenüber steht eine zweite, zwar noch weniger zahlreiche Klasse von Denkmälern, aber jene erste sowohl buchstäblich als figürlich weit überragend. Sie nehmen sich aus wie eine Handvoll kühner Konquistadoren unter einer schwachen unterjochten Urbevölkerung. Ihre Formensprache ist ein reines Französisch, dialektfreier selbst als die der normännischen und burgundischen Schule. Sie sind regelmässig direkt von der Krone oder von Bischöfen, welche die Gunst der Krone suchten, begonnen und, wie nicht zu zweifeln ist, von nordischen Bauleuten ausgeführt. Aber sie sind auch allesamt, was nicht weniger bezeichnend ist, nach dem Tode ihrer Gründer als Torso liegen geblieben. Eine Tradition hat sich aus ihnen nicht entwickelt. Die Kathedrale von Clermont-Ferrant wurde 1268 in Angriff genommen; das an den frühesten Teilen sich mehrfach wiederholende Wappen der Königinmutter Blanche deutet auf die Umstände der Entstehung; der Chor ist 1285 vollendet, das Langhaus aber über die vierte Travée nicht hinausgekommen. An der Kathedrale von Limoges gehört dieser Periode wieder nur der Chor an, begonnen 1272. Dasselbe Jahr sah im Languedoc die Grundsteinlegung von zwei kolossalen, mit den grössten Kathedralen des Nordens wetteifernde Anlagen, der von Toulouse und Narbonne; aber auch sie sind über den Chor nicht hinausgekommen. Endlich die fünfte der nach französischen Regeln erbauten Kathedrale ist die von Rodez, begonnen 1277, vollendet erst im 16. Jahrhundert. Die zeitliche Nähe und

grosse Planähnlichkeit dieser Bauten lässt vermuten, dass ihre Gründung mit politischen, zwischen dem König und der Kirche vereinbarten Absichten zusammenhing. Erst am Schluss des 13. Jahrhunderts begann das künstlerische Selbstbewusstsein der Südprovinzen sich wieder zu beleben. Sie hatten die gotischen Bauregeln jetzt erlernt, aber sie benutzten sie zu einer Raumorganisation, die von der nordfranzösischen grundverschieden war und die wir deshalb in einem besonderen Kapitel betrachten werden.

Fast noch thatloser verlief das 13. Jahrhundert in den Westprovinzen, in traurigem Gegensatz zu der glänzenden Kunstblüte unter den Plantagenets. Die Kathedrale von Poitiers, die Stiftung Heinrichs II. von England, erhielt im 13. Jahrhundert ihre vier vorderen Travéen, die sich von den älteren durch eine übel angebrachte Ueberhöhung des Mittelschiffs unterscheiden (vgl. I, S. 367); die mächtigen Westtürme gehören noch der älteren Bauzeit und sind denen der Kathedrale von Angers ähnlich; die zwischen ihnen liegende Fassade französiert stark, namentlich ist die grosse Rose genau nach jener des südlichen Querschiffes der Notre-Dame von Paris kopiert. Auch die Kathedrale von Angers war zur Zeit der französischen Eroberung noch nicht ganz fertig; an ihr sind die östlichen Teile die jüngeren; sie wurden 1225—40 in engem Anschluss an das ältere System ausgebaut, nur in den Einzelheiten mit Zugeständnissen an den Zeitgeschmack, wobei jedoch die normännische und englische Stilnuance beinahe mehr Einfluss gewann als die französische. Die Kathedrale von Bordeaux, am Ende des 12. Jahrhunderts im angevinischen Stil begonnen, blieb auf lange hinaus ein Torso. An der von Bayonne kam nur das Erdgeschoss des Sanktuariums und der Kapellenkranz zur Ausführung, sicher durch einen Nordfranzosen.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf die Bretagne, so zeigt sich, dass die Gotik hier nicht früher als im 13. Jahrhundert ersten Fuss gefasst hat. Und sie kam nicht von der Seine, sondern auf dem Wege des Seeverkehrs aus der Normandie und England. Das um 1250 erbaute Kapitelhaus der Kathedrale von Dol hat sich bei übrigens gotischer Konstruktion noch rundbogige Fenster bewahrt. In die französische Kunstsphäre wurde die Bretagne in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts erst hineingezogen.

Der Grundriss.

DIE GROSSEN KATHEDRALEN. Die Frühgotik war die Erzeugung einer als typisch anerkannten Grundrissidee für Kirchen ersten Ranges schuldig geblieben. Dazu gelangte erst die von Chartres ausgehende Schule der »grossen« Kathedralen. An den auf Taf. 363 vereinigten Plänen fällt als erstes in die Augen die grössere Gedrungenheit der ganzen Figur. In der Längenausdehnung werden die ganz grossen Kirchen der vorigen Epoche, Paris und Bourges, nur wenig übertroffen, dafür hat die Breite der Schiffe zugenommen. Von mächtigster Bildung ist der fünfschiffige Chor, während das Langhaus über die Dreizahl der Schiffe nicht hinausgeht (die Fünfzahl von Köln ein späterer Gedanke); aber diese drei Schiffe ergeben in Chartres und Amiens fast dieselbe Gesamtbreite wie die fünf Schiffe der Notre-Dame von Paris. Sodann, das Wichtigste von allem, die Rehabilitierung des Querhauses. Es war in der Frühgotik ganz schwankend behandelt worden, öfters verkümmert, nicht selten überhaupt ausgeschieden. Jetzt tritt es mit einem Nachdruck in die Erscheinung wie nie zuvor [1]. Nicht Willkür eines einzelnen Architekten hat dazu geführt, es ist die naturgemässe Ergänzung zu der mächtigen Entfaltung des Chores, der ein Gleichgewicht forderte.

Man muss sich die entsprechenden Verhältnisse im romanischen Kirchenbau in Erinnerung bringen. Soviel individuelle Mannigfaltigkeit in ihnen war, blieb es immer dabei, auch dann, wenn zwischen Apsis und Querhaus noch ein geradliniger Chorteil lag, dass mit dem Querhaus der Rhythmus der Vorderschiffe zum Stehen kam; Vorderschiff, Querschiff, Langchor hatten ein jedes sein eigenes System. Die Einheit des Systems, wenigstens für die in der Hauptachse liegenden Teile, wurde zuerst von der jüngeren burgundischen Schule (Taf. 138, 139) durchgeführt. Die französische Frühgotik schloss sich diesem Grundsatz an, kam aber nur selten zu seiner Anwendung, da die Mehrzahl ihrer Bauten entweder des Einschnittes durch ein Querschiff entbehrten oder blosse Chorerneuerungen bei romanisch verbleibendem Quer- und Vorderhaus waren. Die vollkommene, d. h. auch das Querschiff einschliessende Einheit war nur ein einziges Mal, nämlich in der Kathedrale von Laon, zur Durchführung gelangt. Sie wird nun

[1]) Nach Ort und Zeit entlegene und vereinzelte Erscheinungen, wie der Dom in Pisa oder S. Sernin in Toulouse mit seinen Verwandten bleiben natürlich ausser Vergleich.

jetzt in der klassischen Schule des 13. Jahrhunderts zur Norm erhoben, woraus dreischiffige Anlage auch für das Querhaus mit Notwendigkeit abfolgt.

Sodann ist die veränderte Lage des Kreuzungspunktes von Bedeutung oder, was dasselbe sagen will, die veränderte Proportion zwischen Chor und Vorderschiffen. Die Länge des ersteren ist gewachsen, die der letzteren verhältnismässig verkürzt. Der Langchor hat in Chartres, Amiens, Köln, Troyes, Narbonne vier Joche, in Reims, Beauvais, Le Mans, Clermont, Limoges drei Joche; das Langhaus in Chartres, Reims, Amiens sieben Joche, in Troyes und Köln (ohne die Turmhalle) sechs Joche. Waltet hierin wohl Aehnlichkeit, aber keine Uebereinstimmung, so zeigt sich diese mit nahezu voller Genauigkeit, sobald wir die Längenachse (von der Turmhalle bis zum Beginn des Chorrunds [1]) als Ganzes nehmen und auf das Verhältnis ihrer Teilstrecken (östlich und westlich des Kreuzungspunktes) untersuchen. Da ergibt sich: die ganze Strecke dividiert durch den grösseren Teil ist in Chartres 1,65; in Amiens 1,64; in Troyes 1,66; in Köln 1,64. Diese Proportion ist aber nichts anderes, wo nicht exakt, so doch in sehr beträchtlicher Annäherung, als diejenige des goldenen Schnittes (3 : 5 : 8 : 13 : 21 u. s. w.). Wir wollen dieses hier nur feststellen, jedem überlassend, woran er lieber glauben will, an Absicht oder an Zufall.

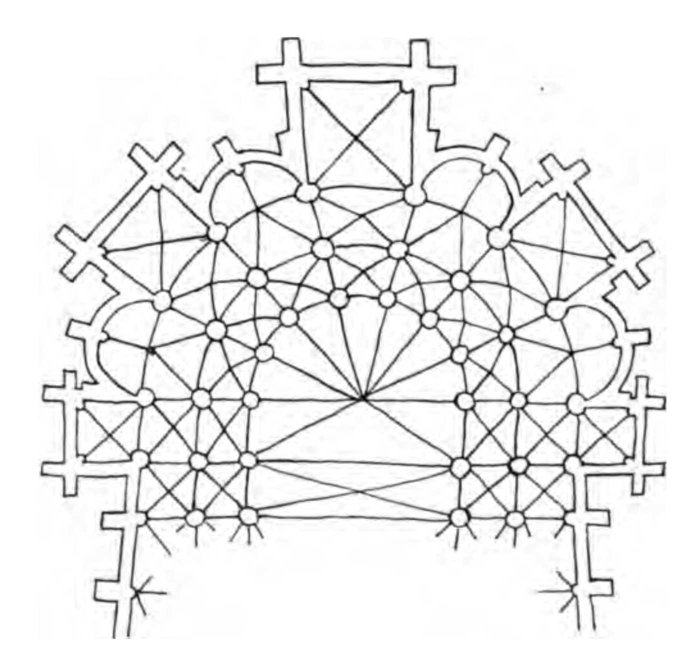
DER CHORSCHLUSS. Er ist in der Gestalt, die die grossen französischen Kathedralen ihnen gaben, im Grunde nichts anderes als ein halbierter Zentralbau, zwar nicht in der historischen Ableitung, aber im Ergebnis, und so findet auf diesem Umwege die Einseitigkeit der gotischen Architektur, die den reinen Zentralbau nicht kannte, eine auch in der Beschränkung noch immer bedeutende Ergänzung.

Wir haben gesehen, wie vielfältig die Frühgotik das Problem hin und her gewendet hatte: der Reichtum seiner ersten Fassung, in S. Denis, war von keiner späteren wieder aufgenommen worden. Entweder wurde die Verdoppelung des Umgangs fallen gelassen oder, wenn man sie beibehielt, auf den Kapellenkranz Verzicht gethan. Die Vereinigung beider Motive wagte zum erstenmal wieder der Meister von Chartres. Freilich beschwor er damit nicht nur die alten Schwierigkeiten wiederum herauf, er vermehrte sie noch um eine

[1]) Diese Linie ist für den Eindruck in der That entscheidend, denn sie entspricht im Inneren der Länge des Gewölbescheitels, im Aeusseren der Länge des Dachfirsts.

neue. Ihm schien, und mit Recht, dass bei allen bisherigen Lösungen die Aussenansicht zu kurz gekommen, dass sie hinter der Kraft und Klarheit romanischer Kapellenchöre zurückgeblieben war. Diesen Verlust nun trachtete er wieder einzubringen, zugleich aber von den Vorzügen des gotischen Systems für die innere Raumgestaltung nichts zu opfern.

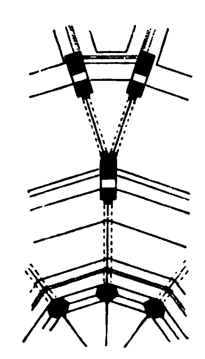
Zu diesem Zweck liess er zwar nicht den geschlossenen Kranz der Kapellen, aber die Gleichheit der einzelnen Glieder fallen: drei Kapellen treten nach aussen weit hervor, während die vier übrigen in den Umgang hineingezogen sind; jene liegen mit fünf Seiten des



Achteckes frei, diese nur mit drei bezw. zwei. Um sein Ziel vollständig zu erreichen, musste er aber auch die bisher übliche Stellung der Pfeiler des Strebesystems abändern, sich mit einer schmäleren Basis für sie begnügen, was angesichts der durch die Verdoppelung des Umgangs ohnedies notwendig gewordenen Verdoppelung der Pfeiler auch in konstruktiver Hinsicht gar keinen Anstoss hatte. In der That ist der Chor von Chartres insofern der schönste aller gotischen Chöre zu nennen, als er in der Aussenansicht am wenigsten von der Hypertrophie des Strebewerks (die z. B. für Amiens, Beauvais, Köln so verhängnisvoll wurde) und dem damit verbundenen Wirrwar sich überschneidender Linien zu leiden hat. Das Zweite, worauf unser Meister

es abgesehen hatte, war das Ebenmass in der Teilung des hohen Chors. Um dieser beiden Hauptzwecke willen schien es ihm nicht zu viel, wenn er einige Unregelmässigkeiten in der Stellung der radial liegenden Glieder mit in den Kauf nahm.

Die Kathedrale von Chartres, sonst ein so einflussreiches Vorbild auch für die Gebiete rechts der Seine, hat mit den eigenartigen Tendenzen ihrer Chorbildung nur im Westen Nachfolge gefunden [1]), und zwar verschmolzen mit dem ihnen verwandten Motive von Bourges. Zuerst in dem an der alten Martinskirche in Tours bald nach 1200 erneuerten Ostbau (in der Revolution abgebrochen; der Grundriss Taf. 119); dann eigentümlich weitergebildet in der Kathedrale von Le Mans (Taf. 369). Ihr Meister war neben dem von Chartres, wie uns deucht, der reichste und selbständigste Geist der ganzen Epoche. Zwar gehen so ziemlich alle Einzelmotive auf bestimmte Vorbilder zurück, aber das Werk als Ganzes trägt eine eminent persönliche Färbung, wie kein anderes mehr aus der klassischen Zeit. Wie in Chartres ist der Umgang ein halbiertes Vierzehneck, in der leisen Abnahme der Intervallen vom Langchor her von feinster perspektivischer Berechnung. Die zweite (äusserste) Umgangslinie entspricht dagegen einem Polygon von doppelter Seitenzahl, so dass quadratische Gewölbejoche mit dreieckigen wechseln [2]). Damit ist erstens eine günstigere Gestaltung der Schildbögen, als sie bei den sonst üblichen trapezförmigen Jochen möglich war, gewonnen und zweitens gestattet sie eine sehr freie Entwicklung der weitausgreifenden und einen geschlossenen Kranz bildenden Kapellen, also mit anderen Mitteln etwas dem in Chartres Erstrebten ähnliches. Dem gleichen Interesse dient die eigentümliche Anordnung der Strebepfeiler, nicht zwischen den Kapellen (wie noch in Bourges und Tours), sondern über den Seitenmauern derselben, dergestalt, dass die von ihnen ausgehenden Strebebögen paarweise auf je einem Strebepfeiler der innere Reihe zusammentreffen (vergl. die beistehende Fig.). In der That gibt es keinen zweiten gotischen Chor, in dem die dem Zentralbau verwandte Natur dieses Gebildes sich gleich stark herauskehrte, als hier. Was der Grundriss andeutet, erfüllt



[1]) Vgl. indessen die interessante Variante im Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt (pl. XXVIII und darnach die Figur S. 120) mit verstärkter Alternanz der Kapellen; die Stellung der Rippen im äusseren Umgang erinnert ausserdem an Soissons. Die Beischrift lautet: »Istud presbiterium invenerunt Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeja inter se dispontando.«

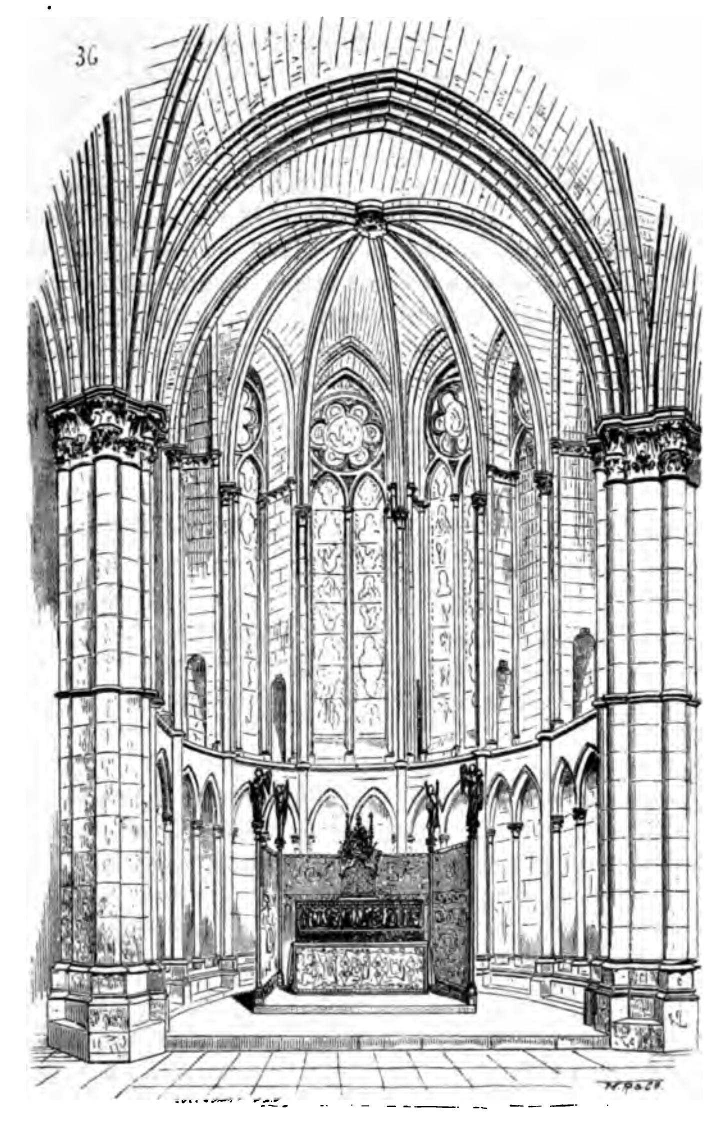
[2]) Man erinnere sich der gleichen Anordnung bei einigen altchristlichen Zentralbauten, zuletzt an der Pfalzkirche zu Aachen. Sodann ist zu vergleichen die frühgotische Kirche Notre-Dame in Etampes (Taf. 366, Fig. 8).

der Aufbau: drei konzentrische Regionen in jenem, drei Stufen in diesem, genau nach dem gleichseitigen Dreieck geordnet. Der Vergleich mit dem Langhaus Bourges, von wo das Motiv entlehnt ist, macht offenbar, wie viel mehr Schönheiten es im zentrischen Raume hier, als im longitudinalen dort zu entfalten vermag. Eine wichtige Einzelverbesserung ist sodann die Ausscheidung des Triforiums aus dem System des Mittelraums. Dadurch wird die Arkadenöffnung zum beherrschenden Motiv gemacht und es kommt bei weitem Um- und Ausblick in die peripherischen Teile zugleich die aufsteigende Bewegung gewaltig zum Ausdruck. Alle diese Vorzüge würden aber schwächer wirken und manche in der That vorhandene Mängel[1]) sich stärker bemerkbar machen, wenn nicht eine ganz ungewöhnlich wohlgelungene Verteilung des farbig gedämpften Lichtes ausgleichend und vollendend zu Hilfe käme. Wir zögern nicht, den Chor von Le Mans unter dem besonderen Gesichtspunkte der Raum- und Stimmungskunst — der architektonischen Poesie, wenn der Ausdruck erlaubt ist — für das Höchste zu erklären, was die französische Gotik, ja die Gotik überhaupt erreicht hat.

Eine Stufe niedriger lag das Ziel der Chorkomposition bei den grossen Kathedralen der Champagne und Picardie. Ihr Programm war: einfacher Umgang, vollkommene Regelmässigkeit der Teilung, deutliche Sonderung des Kapellenkranzes vom Umgang; also Verzicht sowohl auf die ganz reiche Raumentfaltung des zuletzt betrachteten Typus, als auch auf die malerischen Reize, denen die Frühgotik dieser Gebiete nachgegangen war. Die spezifischen Vorzüge sind: Klarheit und monumentale Würde. In hohem Grade besitzt sie der Chor der Kathedrale von REIMS. Wie in Chartres treffen im Schlussstein des hohen Chors acht Rippen zusammen, aber der Grundriss ist nicht wie dort aus dem Vierzehneck, sondern aus dem Zwölfeck gebildet; somit laufen noch zwei Seiten der Längsachse parallel, während auf den Umgang nur fünf anstatt sieben Seiten fallen und folglich auch nur fünf anstatt sieben Kapellen. Eine perspektivisch fein berechnete Ausgleichung liegt in der Abnahme der Jochweite vom Vierungspfeiler (Taf. 363). Die Kapellen sind reichlich tief. Unten beginnen sie in der Kreislinie, in der Fensterhöhe gehen sie ins Polygon über und zwar mit sieben Seiten des Zehnecks; die Strebepfeiler überaus massig (Aussenansicht Taf. 405). — Wenig jünger in der ersten Anlage ist der Chor der Kathedrale von TROYES (Taf. 304). Er hat nicht ganz die Kraft der Formen und die majestätische Haltung jenes von Reims; theoretisch

---

[1]) Einer derselben, von Bourges unverändert herüber genommen, ist die unverhältnismässige Enge des inneren Seitenschiffs; Viollet-le Duc I p. 200 erklärt sie aus der Furcht, die Gewölbe müssten bei grösserer Spannung zu stark gegen die Pfeiler nach Innen hin drücken.



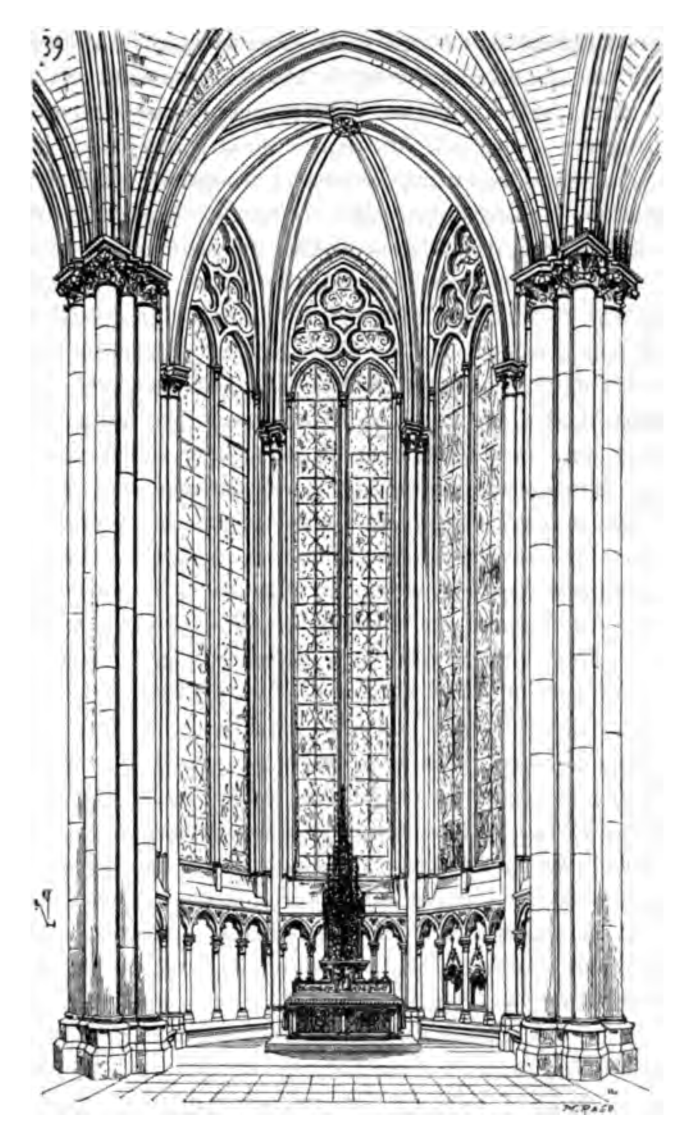
Chorkapelle von Reims (Viollet-le-Duc).

steht er über demselben; der Langchor schliesst sich ebenmässiger an den Rundchor an, die Kapellen treten freier heraus. — Die grösste abstrakte Vollkommenheit des Planes wurde in Amiens erreicht. Sie verhinderte aber nicht gewisse, uns wenigstens als Mängel erscheinende Eigenschaften des Aufbaues, ja sie war zum Teil sogar deren Ursache. So ebenmässig die siebenfache Teilung durchgeführt ist, hat sie doch ein

sehr engbrüstiges System des hohen Chors, hohe Stelzung der Scheidbögen und im Verhältnis zu der gesteigerten Höhe des Umganges zu geringe Weite in den Oeffnungen der Kapellen zur Folge. Der Beschauer muss den Kopf stark in den Nacken werfen, um das Raumbild in sich aufzunehmen. Dass dieser Fehler schon von den Zeitgenossen als solcher empfunden wurde, lehrt der Chor von BEAUVAIS. Im Grundriss an den von Amiens sich engstens anschliessend zeigt er im Aufbau eine bedeutsame Modifikation: die Kapellen haben nicht die gleiche Höhe mit dem Umgang, es bleibt an der Aussenwand des letzteren ein überragender Teil übrig, der gross genug ist, um Fensteröffnungen zu erhalten (Taf. 389 f. 3 gibt das System der Seitenschiffe des Langchors; es ist am Umgang mit geringer Verschiebung dasselbe). Wahrscheinlich eine Inspiration von Le Mans. Im ganzen aber blieb doch Amiens der ohne tiefergehende Kritik kopierte Musterchor: siehe LIMOGES, CLERMONT, NARBONNE, vor allem auch KÖLN.

STELLUNG DER TÜRME. In Bezug auf sie kam das 13. Jahrhundert ebensowenig zu einem festen System wie das 12. Auch sind die ursprünglichen Absichten infolge der bekannten Baustockungen und späteren Planreduktionen in vielen Fällen nicht mehr zu erkennen. In keinem Fall gestatten die Denkmäler den Schluss, dass die Beschränkung auf ein westliches Turmpaar das eigentliche Ideal der Hochgotik war.

Gleich die hochgotische Mutterkathedrale, die von CHARTRES, ging darauf aus, die im 12. Jahrhundert einigemal erreichte Siebenzahl der Türme noch zu überbieten. Wir sehen an ihr (Taf. 416): zwei sehr grosse Türme an der Westfassade, zwei schlankere an jeder Querschiffsfassade und noch zwei, wiederum kleinere, am Beginn des Rundchors; Ansätze zu einem Zentralturm finden sich nicht, doch ist er als ästhetisch notwendig zu konjizieren und ausserdem durch die Stärke der Vierungspfeiler hinreichend wahrscheinlich gemacht; also neun Türme alles in allem! Die Kathedrale von REIMS hatte sieben Türme, in gleicher Stellung wie die von LAON. Ebenso die Kathedrale von ROUEN. Die Kathedrale von AMIENS, den andern in der allgemeinen Disposition sonst so ähnlich, beschränkt sich auf die zwei Türme der Westfassade; doch fragt sich sehr, ob die ursprüngliche Absicht nicht viel weiter ging; wenn man im Grundriss (Taf. 363) die Treppenanlagen am Rundchor und Querhaus in ganz derselben Stellung sieht, wie in Chartres, so kann man kaum anders, als sie auf projektierte Türme deuten. Dasselbe gälte dann für BEAUVAIS. Von Anfang an auf die zwei Fassadentürme beschränkt waren die Kathedralen



Chorkapelle von Amiens Viollet-le-Duc).

von SOISSONS, CHALONS, MEAUX, BOURGES, TOURS und wahrscheinlich auch TROYES und AUXERRE.

Der innere Aufbau.

QUERSCHNITT. Die klassische Gotik zielte zugleich auf teigerung der Grössenverhältnisse (die im Frühgotischen das schon

im Romanischen übliche Mass nicht überschritten hatten) und auf erhöhte Einheit der Raumbildung. Was der Grundriss dazu that, haben wir eben kennen gelernt. Im System des Aufbaus fand es seinen kräftigsten Ausdruck in der Beseitigung der Emporen. Wir wissen, welche Bedeutung ihnen die frühgotische Architektur für die Stabilität der Hochschiffsgewölbe zugeschrieben hatte. Wenn man jetzt glaubte, ihrer entraten zu können, so geschah es im Vertrauen einerseits auf die erhöhte Leistungsfähigkeit des Strebeapparats, andererseits auf die fortgeschrittene Erleichterung des Gewölbedrucks. Beides kam zur Erscheinung im Uebergang vom sechsteilig quadratischen zum vierteilig schmalrechteckigen Gewölbe. Das ist die grundlegende Massregel, womit die Hochgotik ihre Reformen begann. Sie begegnet uns zum erstenmal in der Kathedrale von Chartres, wenig später in der von Soissons. Wohl hatten einige Lokalschulen von jeher die in Rede stehende Gewölbeform in Gebrauch gehabt, doch war das für die allgemeine Entwicklung ohne Belang gewesen. Die durchgreifende Bedeutung des in Chartres gethanen Schrittes lag darin, dass er in Absicht auf andere, mit ihm gleichzeitig auftretende Neuerungen, denen er zur Unterlage diente, vollzogen war.

Die Ausscheidung der Emporen ist die wichtigste von ihnen. Ueber einen fatalen Punkt im frühgotischen System, das disharmonische Höhenverhältnis der Seitenschiffe zum Mittelschiff, war man damit hinweg. Gestatteten schon die rechteckigen Gewölbe an sich eine relativ grössere Weite der aus den Seitenschiffen ins Hauptschiff führenden Oeffnungen, so konnte nunmehr auch die Höhe der Seitenschiffe ungehindert so weit vermehrt werden, als das Proportionsgefühl des Architekten es forderte. Man vergleiche miteinander die Querschnitte z. B. der Kathedralen von Paris und Amiens. In Paris bilden die Abseiten eine langgestreckte, niedrige, schwach beleuchtete Doppelhalle, aus der man ins Mittelschiff wie in eine hohe Schlucht hinaufblickt, deren oberes Ende der Blick von den meisten Standpunkten nicht mehr erreicht; in Amiens dagegen kann man bis an die Umfassungswand der Seitenschiffe zurücktreten und übersieht noch immer das Mittelschiff bis in die Gewölbe hinein. Jetzt wird es Regel, in den Seitenschiffen dasselbe Verhältnis zwischen Höhe und lichter Weite durchzuführen wie im Hauptschiff, bald mit voller Genauigkeit, bald wenigstens mit grosser Annäherung. Besonders vorteilhaft waren die aus dem Wegfall der Emporen sich ergebenden neuen Verhältnisse für den Fall doppelschiffiger Abseiten. Er trat

bei der für die grossen Kathedralen dieser Zeit beliebten Anlage des langen Chors regelmässig ein. Fünffache Teilung der Vorderschiffe dagegen ist nur einmal, in der Kathedrale von Bourges, vertreten [1]).

Nach dem Muster der Notre-Dame von Paris begonnen, war die Kathedrale von BOURGES (Taf. 376) wahrscheinlich gleich dieser auf Emporen berechnet. Der langsame Fortgang der Arbeiten führte indes in eine Zeit, in der, wie wir oben gesehen haben, die Emporen allgemein in Wegfall kamen. Auch in Bourges entschloss man sich dazu. Aber in einer ganz eigenartigen Form: nicht so nämlich, dass beide Seitenschiffpaare (wie bei den ebenfalls fünfschiffigen Langchören von Chartres, Reims, Amiens und wie später im Langhaus von Köln) gleiche Höhe erhielten, sondern man führte die inneren Seitenschiffe höher als die äusseren. Für den Aussenbau wurde somit die von Anfang an beabsichtigte Silhouette beibehalten, für den Innenbau aber entstand der ganz neue Fall einer dreifachen, nach dem Querschnitt streng pyramidal geordneten Abstufung. Konstruktiv betrachtet ist es eine Reduktion, räumlich eine Erweiterung. Sie erzeugt einen Rhythmus von ganz gewaltiger Kraft, der denn auch beim ersten Anblick dieses merkwürdigen Interieurs eine vollkommen hinreissende Wirkung übt. Bei längerer Betrachtung tritt freilich eine Reihe von Disharmonien empfindlich hervor. Die Querschnittsproportionen der Schiffe sind ganz ungleichartig: im Mittelschiff beträgt die Höhe nicht ganz drei Breiten, in den inneren Seitenschiffen vier, in den äusseren nur anderthalb; noch schlimmer ist, dass im Aufriss die Arkaden bei grosser Differenz der Höhen gleiche Achsenabstände und gleiche Stärke der Pfeiler haben, dass dieselben also das eine Mal übertrieben schlank, das andere Mal übertrieben gedrungen wirken. Die geographische Lage von Bourges nahe einem Gebiet, in dem die Hallenkirche traditionell war und neuerdings in der Kathedrale von Poitiers sich gotisch verjüngt hatte, gibt der Vermutung Nahrung, dass in Bourges der Meister des Planwechsels eine Verschmelzung der basilikalen und der hallenmässigen Anlage bewusst erstrebt habe. Das Problem, so wenig es hier als gelöst angesehen werden kann, ist an sich höchst bedeutsam. In Frankreich ist es nur noch zweimal, und zwar beidemal in Kirchen des Westgebietes, in S. Martin in Tours und in der Kathedrale von Le Mans wiederaufgenommen; mit wie glänzendem Erfolge, haben wir oben S. 121 gesehen. Dagegen werden wir es nach Spanien überpflanzt als Erzeuger einer langen und wichtigen Denkmälerreihe wiederfinden.

---

[1]) In den Kathedralen von Troyes und Coutance als späte Erweiterung des ersten Planes.

AUFRISS DES INNEREN SYSTEMS[1]. Auch für diesen machte die Lossagung von den Emporen und sechsteiligen Gewölben einen wichtigen Abschnitt. Das System der klassischen Zeit ist demnach dreigliedrig. Es folgen sich: die Arkaden, das Triforium, der Lichtgaden. Dem vierteiligen System der Frühgotik ist es nicht nur in der Vereinfachung der Konstruktion überlegen, es hat auch ästhetische Vorzüge. Denn die Dialektik von Gegensatz und Vermittlung wickelt sich bei Teilungen nach ungeraden Zahlen immer klarer ab als bei solchen nach geraden Zahlen. Unter den ungeraden Teilungen ist aber die durch drei die übersichtlichste und eindringlichste.

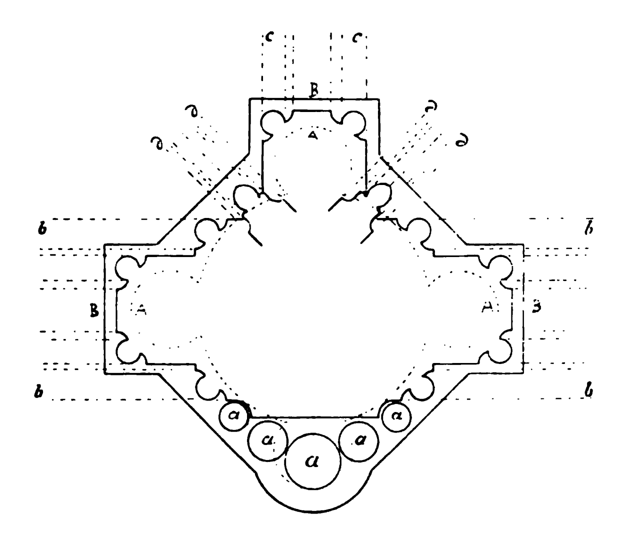
Das Arkadengeschoss, obgleich seine Oeffnungen, verglichen mit der Mittelschiffsbreite, jetzt weiter geworden sind als in der Frühzeit, gibt doch einen erheblich schlankeren Eindruck, was daher kommt, dass dem Breitenzuwachs von Stütze zu Stütze ein noch grösserer Höhenzuwachs gegenüber steht. In diese Veränderungen wurde sofort auch die Pfeilerbildung hereingezogen. Der glatte Rundpfeiler war das dritte Stück des frühgotischen Systems, das jetzt aufgegeben wurde. Teils weil er durch die veränderten Proportionen einen wesentlich anderen und unwillkommeneren Charakter empfangen hätte, teils weil durch das Aufrücken der Höhenlage des Kapitells eine sinnenfällige Verbindung der das Gewölbe tragenden Dienste mit dem Fundamente immer wünschenswerter wurde. So griff man auf das romanische Prinzip des Gliederpfeilers zurück. Aber nur ausnahmsweise nach der eckigen Grundform. Die allgemeine Entwicklung ging von der Form der nächsten Vergangenheit, d. i. dem Rundpfeiler, aus. Der cylindrische Kern wurde mit vier nach den Hauptachsen orientierten, ebenfalls cylindrischen, Diensten besetzt. Diese Form, die man mit einer nicht ganz gerechtfertigten Bezeichnung den »kantonierten« Pfeiler nennt, ist typisch für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. So einfach sie ist, gestattet sie merkliche Nuancenunterschiede der Wirkung, je nach dem Unterschied der Durchmesser von Kern und Dienst und nach dem wechselnden Abstand der Dienstzentren von der Kernperipherie. Die Beziehung der Dienste zu der über dem Kapitell liegenden Gliederung ist nur eine summarische. Wir veranschaulichen sie in beistehender (der Kathedrale von Chartres entlehnten) Grundrissfigur: AA gibt den Pfeiler, BB die Deckplatte, aa die zum

---

[1] Die in grösserem Massstabe gezeichneten Details wird man im letzten Bande des Atlas finden.

Hauptschiffsgewölbe aufsteigenden Dienste, bb die Scheidebögen, cc die Seitenschiffsgurten, dd die Kreuzrippen; die letzteren sind in ihrem Anfange mit dem Mauerkern verwachsen und gewinnen erst nach der Ausbiegung ihre volle Kraft. Der Vergleich mit den analogen Verhältnissen beim frühgotischen glatten Rundpfeiler zeigt als einen Vorzug des kantonierten, dass er geringere Ausladung der Deckplatte nötig hat.

Vereinzelt kommen Lösungsversuche vor, bei welchen nur die den Schiffen zugewandten Seiten mit Diensten besetzt werden. In SOISSONS und SÉEZ ein einziger Dienst an der Mittelschiffsfront; in den jüngeren Teilen von MANTES je eine Gruppe von drei Diensten entsprechend den



Gewölbeanfängen beider Schiffe, während die Seiten unterhalb der Scheidbögen unbesetzt bleiben; ähnliches in der Kathedrale von BESANÇON. Durch die konstruktive Logik sind diese Formen ganz gerechtfertigt, auch erfüllen sie die Forderung, dass dem Verkehr und Durchblick ein möglichst grosser Spielraum gelassen werden soll, genauer als der vierseitig kantonierte Pfeiler. Dennoch ist die für den letzteren sich entscheidende Mehrheit der Architekten künstlerisch im Recht, indem sie die durch die Form des Kerns geforderte zentrische Symmetrie für etwas noch Wichtigeres hält. Historisch steht auch hier wieder der Meister von CHARTRES an der Spitze, wenn er auch noch nicht die definitive Form gefunden hat; er lässt nämlich achtseitigen und cylindrischen Kern bei umgekehrter Form der Dienste miteinander wechseln.

Besondere Verhältnisse lagen vor für die Vierungspfeiler und die Pfeiler des Rundchors. Die ersteren wurden aus leicht ersichtlichen statischen Gründen (zu denen häufig die Rücksicht auf einen projektierten Zentralturm hinzukam) regelmässig stärker gebildet als die gewöhnlichen Schiffspfeiler, wie auch die Vierungsbögen stärker sind als die gewöhnlichen Gurtrippen. Sie werden regelmässig nach romanischem Prinzip eckig abgetreppt. Was die Pfeiler des Rundchors betrifft, so treiben nur wenige Meister die Konsequenz so weit, dass sie die vierseitige Kantonierung auch hier durchsetzen (Kathedralen von AMIENS, TOURS, CAMBRAY, S. Nicaise in REIMS); die meisten geben der an dieser Stelle in der That sehr dringlichen Rücksicht auf freien Durchblick nach und beschränken die Dienste auf die Tiefenrichtung: in CHARTRES, REIMS, MEAUX ein einziger Dienst an der Stirnseite; in BEAUVAIS, CLERMONT, LIMOGES dazu noch drei Dienste nach der Seite des Umgangs; in NARBONNE beiderseits drei Dienste; in LE MANS gekuppelte Rundpfeiler mit eingelegten Diensten in den Winkeln; in S. OMER gekuppelte Säulen mit Ausfüllung des Zwischenraumes durch ein viereckiges Mauerstück.

Die weitere Entwicklung geht auf vermehrte Zahl und verringerte Stärke der Dienste. Hie und da wird dabei auf die eckig abgetreppte Kernform zurückgegriffen, so in der Kathedrale von ROUEN und merkwürdigerweise auch noch in dem Umbau von S. DENIS, wo man sich beinahe versucht fühlt, an Nachwirkung des Sugerischen Baus zu denken. Regelmässig bleibt jedoch auch hier der cylindrische Kern die Grundlage. Am frühesten machte sich dies Amplifikationsbedürfnis im System von BOURGES und LE MANS geltend; am letzteren Bau mit der klareren Ausbildung, zwölf Dienste in vier Gruppen und bereits mit Unterscheidung stärkerer und schwächerer Glieder; hiermit ist der Weg gewiesen, der nach der Mitte des 13. Jahrhunderts allgemein eingeschlagen wurde.

In technischer Hinsicht ist zu bemerken: solange die Dienste eine verhältnismässige Stärke behielten, blieb man bei dem älteren Verfahren, die Dienste aus gesonderten Werkstücken zu meisseln, die nur in gewissen Abständen mit dem Kern bündig waren. Zuletzt jedoch, als sie zahlreicher und zugleich dünner wurden, arbeitete man sie unmittelbar aus der Kernschicht heraus. Hierbei wurden die spitz einspringenden Winkel zu einer Schwierigkeit für den Meissel, weshalb man fliessende Uebergänge vorzog. Vor dem Ende des 13. Jahrhunderts findet sich diese Behandlung wohl kaum.

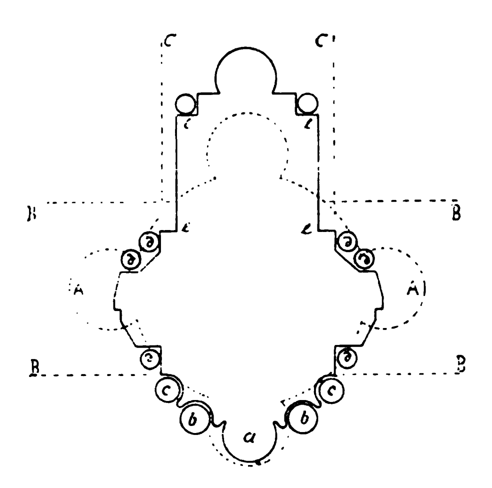
Das Triforium hat im hochgotischen dreiteiligen System naturgemäss einen stärkeren Accent als im vierteiligen frühgotischen. Seine Aufgabe nach der struktiven Seite ist, das Gewicht des Mauerab-

schnitts zwischen Arkaden und Fenstern thunlichst zu erleichtern, wofür schon die Frühgotik die allgemeine Idee — Zerlegung der Mauer in zwei Schalen und Auflösung der vorderen in eine Bogenstellung — angegeben hatte. Wohl hätte sich diese Aufgabe auch mit anderen Mitteln, etwa durch eine dem Auge verborgen bleibende Aussparung, dergleichen z. B. die altrömische Architektur so häufig angewendet hat, befriedigen lassen; man pflegt deshalb das gotische Triforium aus dem Verlangen »nach offener Darlegung aller konstruktiven Verhältnisse« als dem Lebensprinzip der gotischen Architektur zu erklären. Als Definition des Ergebnisses ist das richtig. Für die konkrete historische Gestaltung kam aber vor allem in Betracht, dass das Triforium der Hochgotik in die Stelle der frühgotischen Empore eintrat: es war zur Herstellung des Dreiklangs, zur Vermittlung zwischen Erdgeschoss und Obergeschoss formal notwendig. In der Gliederung seines Aufrisses hat es einerseits die Gliederung der Fenster vorzubereiten, andererseits darf es ein gewisses eigenes Existenzrecht nicht aufgeben. Die feine Empfindung für diese Doppelnatur ist ein Kennzeichen der klassischen Schule.

Auf ihrer ersten Stufe, in CHARTRES, SOISSONS, REIMS, wird bei zweifacher Teilung der Fenster das Triforium in vier unter sich gleiche Arkaden gegliedert. Auf der zweiten Stufe wird das Bedingende die zum Vierfachen fortgeschrittene Fensterteilung; in AMIENS zwei Gruppen von je drei Arkaden (wobei kein Anstoss daran genommen wurde, dass der schwere Mittelpfeiler über den schwächsten Punkt des Scheidebogens im Erdgeschoss zu stehen kam); in der Kathedrale von CHÂLONS vier Gruppen zu je drei Arkaden; in andern noch anders, aber immer mit Durchführung des den mittleren Fensterpfosten begleitenden Dienstes bis herab zum Fussgesims des Triforiums. Originell und in der Kontrastierung sehr schön LE MANS, wo einer fünffachen Fensterteilung sechs Arkaden im Triforium gegenüber stehen. Endlich auf der dritten Stufe gewinnt der Einfluss der Fenster in verhängnisvoller Weise die Oberhand, indem die bisher geschlossene Rückwand des Triforiums durchsichtig gemacht, in eine dichte Reihe kleiner Fenster aufgelöst wird. Da sie auch vorher eine dünne, gewichtlose Scheidewand gegen den Dachraum der Seitenschiffe gewesen war, ändert sich in konstruktiver Hinsicht zwar nichts, als die Form der Pultdächer (worüber später). Um so tiefer einschneidend ist die Neuerung für die formalen Verhältnisse des Aufrisses. Denn sie vernichtet die letzte noch übrig gebliebene Wandfläche und schwächt, indem sie Triforium und Oberfenster in eins zusammenzieht, den für die Komposition so wesentlichen Dreiklang.

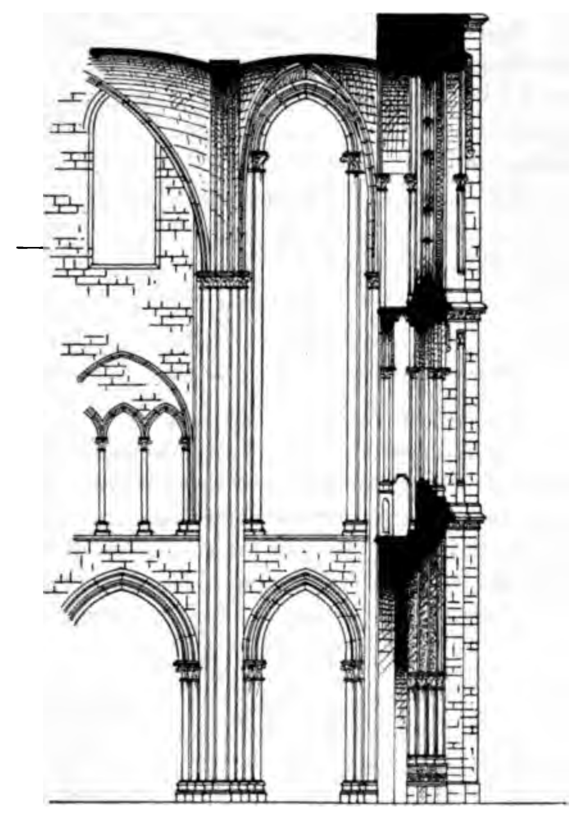
Es war zum erstenmal, wie es scheint, im Neubau von S. Denis bald nach 1230, wo das geschah. Ob der leitende Architekt mit dem der S. Chapelle in Paris identisch war, ist nicht gewiss, jedenfalls ist die Tendenz dieselbe, eine unaufhaltsame bis an die Grenze des Möglichen gehende Folgerichtigkeit der Konstruktion. Drittens aber daneben gewiss auch noch etwas anderes: die grenzenlose Freude an der Wirkung der Glasmalerei. Wie sehr der Meister von S. Denis den Sinn seiner Zeitgenossen getroffen hatte, zeigt die rasche Folge der Nachahmungen: im Chor der Kathedrale von Troyes (c. 1230—1240), im Chor von Amiens (dessen Erneuerung nach einem Brande von 1258 nötig wurde), im Langhaus von Châlons (c. 1240—1250), in Beauvais, Séez, Clermont, Narbonne, kurz in allen grösseren Bauten von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab.

Die *Hochwand* war schon im Anfang unserer Epoche an dem ihr gewiesenen Entwicklungsziel angelangt: sie hatte als Wand zu existieren aufgehört, der ganze Raum, der seitlings von den Ge-



wölbeträgern, unten vom Triforium, oben von den Schildbögen des Gewölbes eingefasst wird, ist eine einzige grosse Oeffnung geworden. Nichts Festes also liegt mehr zwischen den Fenstern, als die Gewölbeträger und diese können, da ihre konstruktive Inanspruchnahme in die Tiefenrichtung geht, in der Front sehr schmal bleiben, so schmal, dass die Fenster sich weiter öffnen als selbst die Arkaden des Erdgeschosses. Der beistehende Horizontalschnitt aus der Kathedrale von Reims, unmittelbar unter den Gewölbekämpfern genommen (im vier-

fachen Massstab des Aufrisses auf Taf. 384), erläutert das Verhältnis: AA gibt den Umriss der Pfeiler im Erdgeschoss, BB die Stärke der Scheidebögen, CC die Stärke der Gurten des Seitenschiffes [1]), a den Dienst der Gurten des Mittelschiffsgewölbes, bb die Dienste der Kreuzrippen, cc die Dienste der Schildrippen, dd die Pfosten des Fenstergewändes, ee die Verstrebung der Aussenwand.



Mantes, westliches Ende des Langhauses.

Das im obigen geschilderte System ist allein das der Langseiten; ihnen stehen die Giebelseiten, am Westende des Langhauses und an beiden Enden des Querhauses, mit wesentlich anderen Bedingungen gegenüber. Sie dürfen, da sie den in der Längenachse wirkenden Schub der Gewölbe und Arkaden aufzunehmen und auch

[1]) Diese sind in unserem Beispiel ungewöhnlich breit; schon in Chartres war eine geringere Stärke für zulässig gehalten, ebenso in Amiens u. s. w.

noch Türme zu tragen haben, die Massen weit weniger brechen als die Langseiten. Die Unmöglichkeit, die daraus entstehende Disharmonie jemals ganz aufzulösen, ist ein offenbar wunder Punkt im gotischen System, ein um so empfindlicherer, je sichtlicher dasselbe auf konsequente Einheitlichkeit ausging. Im romanischen Stil hatten in diesem Punkt die Verhältnisse günstiger gelegen, nicht bloss insosofern er die Langseiten noch geschlossener behandelte, sondern überhaupt weil er auf Erzeugung gegensätzlicher Gruppen angelegt war. Speziell für die Gestaltung der Eingangsseite hatte er in der Vorhalle mit Empore (z. B. Vezelay) ein Motiv vorgebildet, das man im gotischen System, wie wir glauben möchten, mit Vorteil hätte weiter ausbauen können. Einmal, in der Kathedrale von Laon, trat der bedeutsame Gedanke auf, das System unverändert um die Schmalseiten, mit Einschluss des Querschiffs, herumzuleiten. Aber er fand keine Nachfolge. Die allgemeine Tendenz war umgekehrt gerade die, die Turmhalle mit den Schiffen in eine räumliche Einheit zusammenzuziehen. Damit aber trat die schwierige Frage ein, wie das erste (unter den Türmen liegende) Joch mit den folgenden in Einklang zu bringen sei.

In der Kathedrale von PARIS verbindet eine flache Empore über dem Portal der Westwand die den Langseitenemporen entsprechenden Turmgeschosse. Einen bedeutsamen Schritt weiter macht die Kirche von MANTES, indem sie das zweite Geschoss der Turmhalle nach dem Mittelschiff bis zur Gewölbhöhe öffnet und die Westempore ganz fallen lässt. Im ersten Punkt übereinstimmend die Kathedrale von SOISSONS, dagegen die Querempore beibehalten. Die Kathedrale von CHARTRES kommt, da die Turmhalle aus einer älteren Epoche herübergenommen ist, nicht in Betracht. Zum erstenmal in AMIENS gelang es wirklich, ohne eigentlichen Turmpfeiler auszukommen, mithin das System gleichartig bis an die Westwand vorzuführen. Noch vollkommener in S. NICAISE in Reims.

Je vollständiger durch die zuletzt beschriebenen Massregeln der Blick auf die innere Fassadenwand freigelegt wurde, um so mehr musste im Gegensatz zu den Langseiten auffallen, eine wie schwach gegliederte und lichtlose, darum doppelt schwer wirkende Masse dieselbe bildete. Dass die Gemeinde ihr während des Gottesdienstes den Rücken kehrt, ist doch nur eine halbe Entschuldigung und auch nur auf die Westfront anwendbar, nicht auf die Querschiffsfronten. Hier hat man denn auch Abhilfe für dringend erachtet und selbst vor kostspieligen Bauveränderungen sich nicht gescheut.

In CHARTRES schritt man dazu, in frischer Erkenntnis des Mangels, unmittelbar nach Vollendung der Kirche, gleichzeitig (c. a. 1240) mit der Errichtung der prachtvollen äusseren Vorhallen; es wurde in die Giebelwand ein gewaltiges, die ganze lichte Weite zum Durchmesser nehmendes Rosenfenster eingebrochen und darunter eine offene, triforienartige Bogenstellung angeordnet (Taf. 416). Der Typus war damit festgestellt. Es folgten rasch die Querschiffsumbauten von PARIS und MEAUX (Taf. 417) und weiterhin im 14. und 15. Jahrhundert noch viele andere glänzende Prunkstücke, die zu dem inneren System zwar nur in einem lockeren Verhältnis stehen, aber in ihrer lichten und luftigen Haltung sich dem allgemeinen Charakter doch glücklich anpassen. In der Behandlung der westlichen Stirnwand ist die Kathedrale von Reims einzigartig (vgl. die umstehende Figur). Sie verwandelt die sonst leer bleibenden Flächen zwischen den Portalen in eine prachtvolle Bilderwand und das sonst zur Aufnahme von Bildwerk bestimmte Bogenfeld in eine nur mit Masswerk ausgestattete Oeffnung.

Fügen wir zum Schluss wieder zum Ganzen zusammen, was die Analyse des Systems nach Querschnitt und Aufriss uns im einzelnen gezeigt hat, so wird deutlich, wie die Raumgestaltung und die Flächengliederung höchst harmonisch sich einander anpassen. Nicht nur, dass eine stetige Steigerung der Höhenproportion faktisch durchgeführt ist — man vergleiche die Reihe Chartres, Reims, Amiens —, ebenso stetig wird darauf hingearbeitet, den Eindruck dieses Verhältnisses noch durch den optischen Schein, d. i. durch das konsequente Zurücktreten der wagerechten Glieder gegenüber den senkrechten, zu erhöhen. Es ist hier an ein bekanntes Experiment zu erinnern: wenn wir von zwei kongruenten Rechtecken das eine nur durch senkrechte, das andere nur durch wagerechte Linien teilen, so scheint das erste höher, das zweite breiter als es ist; und somit *scheint* eine gotische Kirche des 13. Jahrhunderts höher als eine thatsächlich die gleichen Dimensionen besitzende frühgotische oder romanische, allein wegen der veränderten Zahl und Lage der Teilungslinien. Weiter ist klar, dass innerhalb dieses allgemeinen Höhestrebens der Spitzbogen, der ursprünglich nur um seiner struktiven Eigenschaften willen aufgenommen war, zu einer ästhetischen Notwendigkeit geworden ist [1]. Er hat deshalb den Rundbogen nicht nur vollständig

[1] Eine lehrreiche Gegenprobe liefern die Kirchen der Frührenaissance, die wie z. B. S. Eustache in Paris (Taf. 402) das gotische System beibehaltend, nur die Bogen- und sonstige Einzelformen ändern.



Innere Westwand der Kathedrale von Reims.

verdrängt, sondern auch seine eigene Form im Laufe der Entwicklung steiler werden lassen. An den für die formale Charakteristik wichtigsten Stellen, d. i. an den Arkaden und Fenstern, entspricht er jetzt regelmässig einem gleichseitigen Dreieck; die unterspitze Form hat er dagegen an den Gurtbögen der Gewölbe beibehalten, wohl aus der richtigen Einsicht, dass für die Höhenschätzung die Kämpferlinie und nicht die Scheitellinie das Wichtigste ist.

Noch aber ist in einer Hauptfrage Aufklärung nötig, in der nach der ästhetischen Wirkung der totalen Flächennegation; kann dabei überhaupt noch ein zusammenhängender Raumeindruck zu stande kommen? Eine bloss theoretische Erwägung würde diese Frage offenbar verneinen wollen. Wenn wir aber die grossen Kathedralen Frankreichs in Wirklichkeit uns anschauen, so empfangen wir einen anderen Eindruck, als auf den wir vorbereitet waren; zwar nicht die volle geschlossene Ruhe eines antiken oder romanischen Binnenraums, aber doch auch lange nicht das Unfertige und Zerfliessende, das uns das Studium der Zeichnungen erwarten liess. Woher kommt diese angenehme Enttäuschung? Sie kommt von dem Hinzutritt eines Faktors, von dem wir noch nicht gesprochen haben, weil er ausserhalb der Architektur liegt, der aber doch den architektonischen Schlusseindruck aufs mächtigste beeinflusst: von der farbigen Fensterverglasung. Man darf es mit Bestimmtheit sagen, die gotischen Meister hätten die durch ihr Konstruktionssystem möglich gewordene Ausdehnung der Fensteröffnungen niemals so bis aufs äusserste ausgenutzt, wenn ihnen nicht die Wirkung der Glasmalerei zur Hilfe gekommen wäre. Diese hat einen doppelten Wert; einmal ist sie an und für sich ein dekoratives Mittel von unerhörter Intensität; sodann ist sie für die Raumvorstellung ein Stellvertreter der von ihr verdrängten Wand. Ob das Material Stein oder Glas ist, bleibt dabei gleichgültig; es muss nur das Auge hier eine wirkliche Fläche finden und damit einen wirklichen Raumabschluss. Der Zweck wäre selbstverständlich verfehlt, wenn es sich um durchsichtiges Glas handelte; das von Haus aus trübe und dann künstlich gefärbte Glas jener Zeit jedoch erfüllt ihn vollkommen, da es, obwohl durchlässig für das Sonnenlicht, doch das Auge des Menschen durchaus verhindert, in die Aussenwelt abzuschweifen. So ist denn das gotische Fenster nur im Sinne der Konstruktion eine Oeffnung, für den Raumeindruck dagegen eine Wand; körperlos, ätherisch, durchlichtet, aber doch eine feste optische Grenze zwischen dem geweihten Hier und dem profanen Dort. Wir haben

früher ausgeführt, dass eine altchristliche oder frühromanische Basilika etwas Unfertiges behalte ohne den Schmuck der Wandmalerei; hier aber handelt es sich noch um mehr: nicht sowohl um Weiterführung und Vollendung der Gesamtharmonie, als geradezu um etwas, das in allen anderen Stilen die Architektur selbst leistet. Der Glasmaler muss deshalb in seinem Herzen viel mehr Architekt als Maler sein; er hat nach ähnlichen Prinzipien zu verfahren, wie der Mosaicist der Fussböden; er hat sich unter völligem Verzicht auf die Tiefenillusion allein in der Fläche zu halten. So entsteht ein seltsames Verhältnis: von der Architektur tyrannisiert und depossediert, wie noch nie in ihrer Geschichte, hat sich die Malerei doch auch noch niemals jener in ähnlichem Masse unentbehrlich gemacht. Es begreift sich darum ohne weiteres, dass die Blüte der Glasmalerei historisch mit der Blüte der Baukunst zusammenfällt, sie hat ihr Bestes im 13. Jahrhundert geleistet [1]. In der Spätgotik und im Uebergang zur Renaissance, als sie dem Joch der Architektur entschlüpfte und sich selbständig machte, hat sie zwar noch grosse technische Fortschritte gemacht, aber jeder derselben war ein Schritt weiter zum stilistischen Verfall.

Ueber die Glasmalerei der romanischen Zeit s. Bd. I, S. 654. Epochemachend war auch in diesem Stück Sugers Bau von S. DENIS — ein überaus aufschlussreiches Zusammentreffen. Es war allem Anschein nach die erste in ihrem ganzen Umfang mit gemalten Fenstern versehene Kirche. Vom Ende des 12. Jahrhunderts die drei grossen Fenster an der Westfassade von CHARTRES; frühgotisch ferner noch sechs Fenster in S. Remi in REIMS und einige Reste in den Kathedralen von SENS, CHÂLONS, ANGERS, POITIERS. Von den grossen Kathedralen die einzige, die ihre Glasmalerei noch vollständig besitzt, in 125 Fenstern und 9 Rosen, zusammen mehrere tausend Quadratmeter, ist die von CHARTRES. Der Vollständigkeit nahe kommen BOURGES (mit 183 Fenstern) und die Chöre von AUXERRE und LE MANS. REIMS hat nur die Oberfenster bewahrt; der Vergleich mit den mit klarem modernem Glase versehenen Fenstern des Erdgeschosses macht an diesem Beispiel die ästhetische Notwendigkeit der Malerei absolut überzeugend. Mehr oder minder stark reduzierte Reste in Paris, Laon, Soissons,

---

[1] Der Satz von L. Gonse p. 382: »L'art du vitrail jusqu'à la fin du XIII. siècle est un art absolument et exclusivement français« enthält zwar, wörtlich genommen, einen groben Irrtum (vgl. unsere Bemerkungen über deutsch-romanische Glasmalereien S. 654), richtig ist jedoch, dass diese Kunst ihre vollste Blüte, quantitativ wie qualitativ, dem französisch-gotischen Konstruktionssystem verdankt; wo dieses nicht eindrang, wie in Südfrankreich und Italien, blieb auch die Glasmalerei auf sehr untergeordneter Stufe.

Amiens, Rouen, Clermont, von welchen Kirchen aber nicht zu bezweifeln ist, dass sie ebenfalls noch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts ihren Glasfensterschmuck vollständig gemacht hatten. Nichts Lehrreicheres, als zu sehen, wie man, wenn die Baugelder zu Ende gingen, es immer noch als das kleinere Uebel ansah, die Fassaden und Türme, als die Glasfenster unfertig zu lassen: sie galten eben für mehr als Schmuck, für eine nicht zu entbehrende Ergänzung der Architektur.

Wir haben die Glasmalerei bis dahin nur als Folge der weiten Fensteröffnungen in Betracht gezogen; sie ist aber bis zu einem gewissen Grade auch wieder deren Ursache geworden, insofern durch sie das eindringende Licht beträchtlich an Stärke verlor. Die meisten frühgotischen Kirchen (von denen keine einzige mehr im Langhaus ihre ursprüngliche Verglasung besitzt) werden wahrscheinlich durch sie enorm verdunkelt worden sein [1]). Ausserdem hat die Glasmalerei, was hier nur vorläufig angedeutet werden soll, das ganze System der inneren Dekoration aufs stärkste beeinflusst. Neben ihr wäre eine Wandmalerei, auch abgesehen davon, dass ihr schon ohnedies der Boden unter den Füssen weggezogen war, unhaltbar gewesen und ebenso wurde der optische Effekt aller plastischen Gegenstände durch sie unter neue, nicht eben günstigere Bedingungen gestellt. Alles dieses (wovon im einzelnen in einem besonderen Abschnitt noch die Rede sein wird) muss man in die Rechnung einsetzen, um die Umwälzung, welche das gotische System nicht bloss im Bauwesen, sondern in der Lage der Gesamtkunst vollzog, richtig zu ermessen.

Der Aussenbau.

Fragen wir nach den Ursachen der mit der Hochgotik auf dieser Seite eintretenden Veränderungen, so ist deren erste und umfassendste ebenda zu suchen, wo wir sie für den Innenbau gefunden hatten: in der Vereinfachung des Systems durch Ausschaltung der Emporen.

Unmittelbar darin eingeschlossen war das Herabrücken der Seitenschiffsdächer auf das Erdgeschoss und entsprechende Vergrösserung der Wandflächen des Obergeschosses; mittelbar ergaben sich neue und schwierige Aufgaben für die formale Gestaltung erstens des Fensters, zweitens des Strebewerks.

---

[1]) Für die Kathedrale von Paris z. B. wird das ausdrücklich als Motiv zur Wegräumung der Glasgemälde im 18. Jahrhundert angegeben.

FENSTER. Die enorme Grössenentfaltung der Fenster auf Kosten der Wandflächen fand für den Innenbau ihre Korrektur, wie wir S. 137 ausgeführt haben, in der Glasmalerei. Für die Aussenansicht sind die Glasgemälde ohne Wert. Sie erscheinen hier als eine graue, einförmige Masse, von den Bleieinfassungen mit einem unverständlichen Liniengewirr wie mit Spinnweben überzogen. Irgend eine Gliederung, die, da sie keine malerische sein konnte, um so mehr sich an die Architekturformen anschliessen musste, war hier unbedingt gefordert. Diesem Bedürfnis zu genügen erfand der Stil des 13. Jahrhunderts das Stab- und Masswerk.

Es ist aber auch technisch unentbehrlich. Die Glasgemälde sind mosaikartig aus ungefähr handgrossen, durch Bleiruten miteinander verbundenen Scheiben zusammengesetzt. In dem steinernen Gewände finden die so hergestellten Tafeln dadurch ihren Halt, dass sie entweder in eine vertiefte Nut eingeschoben oder einem Falz vorgesetzt werden, gegen den der Wind sie anpresst. Die Bindung durch das Blei ist aber keine sehr feste, und es müssen deshalb die Mosaiktafeln in Abständen von 50—75 cm durch eiserne Stäbe, die sogenannten Windeisen, versteift werden. Aber auch die Eisengitter vertragen keine beliebige Ausdehnung. In der Frühgotik überschritten die Fenster selten eine durchschnittliche lichte Breite von 120—150 cm. Wollte man die Schildwand stärker durchbrechen, so musste man ihr Gruppen von zwei oder drei Fenstern geben, die dann möglichst nahe aneinander gerückt wurden (Taf. 372, 379). Leibung und Sohlbank wurden nicht anders wie im romanischen Stil als glatte Schrägen behandelt. Die Aussenansicht kann durch eine Blende und eine auf kleinen Kragsteinen ruhende Archivolte bereichert werden (Taf. 381, Fig. 38).

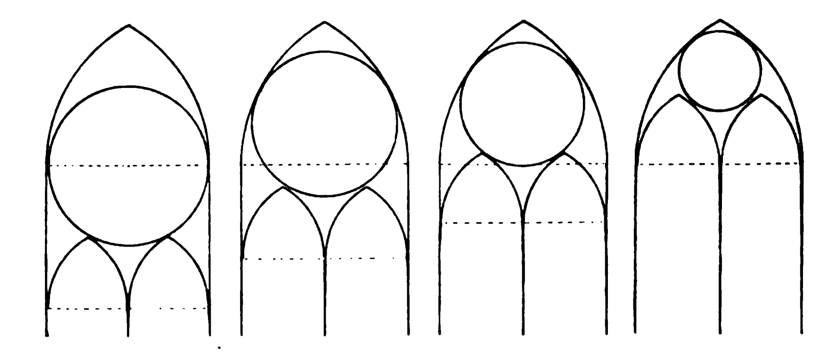
Wurde in gleicher Weise ein Zwillingsfenster in einen Blendbogen eingeschlossen, so entstand im Bogenfeld eine, zumal beim Spitzbogen, unangenehm wirkende Leere. Man belebte und erleichterte also das Feld durch eine kreisrunde Oeffnung, ein »Auge«. Das Okulusfenster war der Frühgotik, wie erinnerlich, eine sehr geläufige Form; sie mit Zwillingsfenstern in der eben beschriebenen Weise in nähere Verbindung zu setzen, war ein ebenso folgereicher wie glücklicher Gedanke. Er tauchte ganz am Anfang des 12. Jahrhunderts auf und verbreitete sich so schnell, dass die Priorität kaum noch festzustellen sein wird; Chartres, Soissons, S. Leu d'Essérent geben frühe Beispiele. Das Streben ging dahin, die Komposition immer geschlossener zu gestalten, so dass das Ganze mehr wie die Teilung einer Oeffnung, als wie die

Gruppierung vieler Oeffnungen sich ausnahm. Verhältnismässig noch locker ist die Verbindung in Chartres (Taf. 382), aber durch den die volle Jochweite einnehmenden Durchmesser des Rosenmotivs von mächtiger Wirkung und mit den einfachen Fenstern des Erdgeschosses glücklich kontrastierend. In Soissons ist das Auge kleiner und sind die Zwillingsbögen näher an den Hauptbogen herangezogen (Taf. 383). Der trennende Pfosten ist in beiden Fällen noch in Schichten aufgemauert.

Eines blieb noch zu thun übrig, damit auch hier das gotische Grundgesetz der Flächenauflösung erfüllt wurde: in den um 1215 konzipierten Chorkapellen der Kathedrale von Reims ist es zum erstenmal gethan (Fig. S. 123). Der Vergleich ihrer Fenster mit denen von Soissons zeigt auf einen einzigen Blick das Wesen der Neuerung: die Verschmelzung der Gruppe zum Einheitsfenster ist vollzogen und innerhalb desselben ist alles Mauerwerk verschwunden und durch Pfosten- und Rahmenwerk ersetzt. Die Pfosten (zwei Wand- und ein Mittelpfosten) bestehen aus langen, aufs Haupt gestellten Werkstücken und haben im Querschnitt erheblich mehr Tiefe als Breite; an den Stirnseiten sind sie mit einem Rundstab besetzt. Das gleiche Profil wiederholt sich in den Teilungsbögen und dem von denselben getragenen Kreis. Der letztere ist nach dem Beispiel der Okulus- und Rosenfenster mit Dreiviertelskreisen (»Pässen« nach der deutschen Terminologie) ausgesetzt. Hiermit ist in den einfachsten Grundzügen der Typus der Fensterdekoration festgestellt, dem späterhin die deutschen Steinmetzen den Namen »Masswerk« gaben. Es fügt sich den Formschöpfungen der zur Reife gelangenden Gotik als ein besonders charakteristisches Glied hinzu. Die Idee der Flächenfüllung als solche hätte sich auch anders ausdrücken lassen (vgl. die steinernen Fenstergitter der Antike und des frühen Mittelalters), die Gotik wollte aber auch hier nichts anderes leiden als eine Wiederholung der Hauptkonstruktion im kleinen. Solange diese Glieder noch eine gewisse plastische Fülle und Kraft behielten, was die gute Zeit des 13. Jahrhunderts sich zur Regel machte, wirkten sie mit Erfolg auf die ästhetische Illusion einer ernstlichen struktiven Leistung; vom 14. Jahrhundert ab wurde aber das Masswerk, seinen ursprünglichen Sinn vergessend, zur reinen Planimetrie.

Bei Gruppierung von drei Fenstern war durch die gewöhnlich beliebte Ueberhöhung des mittleren schon das gewonnen, wozu im vorigen Falle der Kreis eingeführt wurde, so dass eine Tendenz

zur Masswerkbildung hier nicht vorlag. Eine eigentümliche Anlage hat das Langhaus der Notre-Dame von Dijon; hier ist die Schildwand in ihrer ganzen Höhe in zwei Schalen zerlegt, von denen nicht die innere, sondern die äussere die Fenster erhält; da dieselben aber an die Höhe des Schildbogens nicht gebunden sind, ist es möglich gemacht, in jeder Gruppe alle drei Fenster gleich hoch und zwar ganz bis zum Dachgesims hinauf zu führen. Uebrigens wird die dreiteilige Gruppe im 13. Jahrhundert fast nur von den Provinzialschulen, der burgundischen wie der normännischen, zur Anwendung gebracht; die Hauptschule blieb bei der Teilung durch zwei und, als diese nicht mehr ausreichte, durch zwei mal zwei. Bei sehr hohen und schmalen Fenstern, wie sie regelmässig der Chor darbot, setzte man das Zentrum des Kreises auf gleiche Linie mit dem Kämpfer des Hauptbogens; bei



zunehmender Breite des letzteren rückten der Kreis und mit ihm die Teilungsbögen immer höher in das Bogenfeld hinein; vgl. das beistehende Schema. Zweiteilig sind noch die Fenster im Hochschiff der Kathedrale von Reims, wo der Abstand zwischen Mittel- und Wandpfosten das grösste irgend vorkommende Mass, nämlich 2 m 30 cm erreicht. In Amiens tritt bei einer Gesamtweite von etwas mehr als 6 m zum erstenmal (c. a. 1235) die Vierteilung ein. Damit verbindet sich ein anderer Gedanke von prinzipieller Wichtigkeit, die Unterscheidung von Pfosten erster und zweiter Ordnung (»alte« und »junge« Pfosten), jene mit stärkerem, diese mit schwächerem Querschnitt; ferner werden die Teilungsbögen noch einmal geteilt und erhalten die kleinen Kreise vier Pässe, gegen acht im grossen Kreise. Dieses Schema ist das herrschende in den mittleren Dezennien des 13. Jahrhunderts, so dass man es das klassische im auszeichnenden Sinne nennen darf; besonders schöne Exemplare in den nördlichen Seitenkapellen der Notre-Dame von Paris und in den Saintes-Chapelles

ebenda und in Saint-Germer. Weniger gelungen, weil die Kreise zweiter Ordnung zu gross sind, ist das Muster von Saint-Denis (Taf. 387).

Durch nochmalige Multiplikation entsteht achtfache Teilung der Oeffnungen mit dreifacher Abstufung der Masswerkstärke; Beispiel: Kathedrale von Meaux (Taf. 417).

Der Divisor drei ist der klassischen Zeit unbekannt. (Die Oberfenster von Le Mans, wo er indes nur in der Unterteilung auftritt, gehören nicht mehr dem Hauptmeister.)

DAS STREBEWERK. Die Frühgotik, in deren System es zu einem grossen Teil in den Emporen verborgen geblieben war, während der freiliegende obere Bogen für die meisten praktisch in Frage kommenden, d. h. nahen, Standpunkte fast verschwand, hatte vor dem ästhetischen Problem gleichsam noch die Augen zudrücken können. Mit dem Momente aber, wo die Emporen fielen, stand es breit und aufdringlich da, nach Lösung heischend. Ohne Zweifel hat sich die traditionelle Kunstanschauung in keinen Punkt des gotischen Systems so schwer gefunden, als in den offen zu Tage tretenden Strebebogen. Erinnern wir uns nur der ablehnenden Haltung der angevinischen wie der burgundischen Schule, der Cisterciensergotik wie des deutschen Uebergangsstils. Aber auch späterhin hat die Gotik des Auslandes ihn vielfach umgangen. Zu einem unentbehrlichen Attribut der gotischen Kirchengebäude ist er nur in der eigentlich französischen Schule geworden.

Wie ungeheuer ist doch, vom romanischen Stil her betrachtet, die Wandlung! Dort eine von einfachen Flächen fest umgrenzte Körperlichkeit; hier eine Zerklüftung derselben, ein Zerfliessen der festen Grenzen, ein Ineinanderschwanken von Aussen- und Innenarchitektur. Was die Wand an Körper verliert, wächst dem Strebewerk zu. Die Wand in ihrer Auflösung in Fenster ist nur ein schwacher Abschluss gegen die Aussenwelt, das Strebewerk umgekehrt gehört durch seine Funktion dem Innern, liegt aber ausserhalb der Raumgrenzen desselben. Und beide befinden sich zu einander nicht in parallelen Ebenen, wie es im romanischen Stil die Lisenen, Streben, Arkaturen und sonstigen Glieder im Verhältnis zur ruhenden Fläche gethan hatten, sondern in zwei rechtwinklig sich durchschneidenden. Deshalb kann der Betrachter immer nur einen kleinen Abschnitt der Wand auf einmal übersehen, denjenigen, auf den sein Blick senkrecht fällt; alle in schräger Gesichtslinie liegenden Teile dagegen werden durch das Strebewerk mit seinen Ueberschneidungen zerrissen und mehr und mehr ver-

deckt. Und wie fremdartig vollends — immer vom Standpunkte bisheriger Baugewohnheiten — ist die starke Wirkung der im Winkel von 45 Grad ansteigenden Bogenrücken! Im romanischen Stil wie in der Antike hatte in strenger Sonderung die schräge Linie allein dem Dach und seinem Giebel gehört; jetzt in der Gotik steigt sie in eine Region hinab, in der bis dahin allein die senkrechte und die wagerechte in die Herrschaft sich geteilt hatten. Alles in allem also liegt in dem ästhetischen Charakter der gotischen Aussenarchitektur eine starke Verschiebung nach dem Malerischen hin und es ist merkwürdig zu sehen, wie von ganz anderen, d. i. konstruktiven Beweggründen ausgehend, der Stil immer mehr auf diese Seite getrieben wurde.

Wir wollen nun das Eigentümliche der in Rede stehenden Erscheinungen noch von einer anderen Seite beleuchten. Liegt nicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem griechischen Tempel vor, insofern auch bei diesem die abschliessende Wand (die Cella) von draussen stehenden Einzelstützen umgürtet wird? Man wird die äusserliche Aehnlichkeit des Phänomens zugeben müssen, aber nur um der Verschiedenheit des Wesens um so tiefer inne zu werden. Die Bedeutung der griechischen Säule wird unmittelbar gefühlt, die des gotischen Strebeapparates nicht. Dort vollzieht sich der Ausgleich stützender und lastender Kräfte offen vor unseren Augen; hier muss erst die Kombination zeitlich und räumlich immerdar geschiedener Eindrücke den Aufschluss bringen. Betrachten wir das Gebäude von innen, so scheint es unbegreiflich, wie auf so zerbrechlichen Trägern die Deckengewölbe ruhen können; und betrachten wir es von aussen, so erhalten wir keine Antwort, was der gewaltige Kraftaufwand der Streben denn eigentlich soll. Wir werden im einen wie im anderen Fall auf ein Jenseits hingewiesen, das wir nicht sehen. Die Auflösung des Rätsels erfolgt zwar endlich, aber nicht durch die Kraft unmittelbaren Empfindens, sondern durch Belehrung des Verstandes. Die senkrecht zur Erde zielende Schwerkraft gehört zu den elementarsten Erscheinungen unseres Bewusstseins und ist deshalb in ihrer formbildenden Wirkung auf die griechische Säulen- und Gebälkordnung sofort verständlich; die Kuppel des Pantheon wird von uns als kontinuierlicher Körper, nicht als ein aus abertausend beweglichen Steinen zusammengesetzter Organismus empfunden, weshalb es nichts weniger als ein Verstoss gegen die künstlerische Wahrheit ist, wenn die struktiv nötigen Verstrebungen hier im Innern der Mauer verborgen bleiben; werden wir aber durch das offene Strebesystem der Gotik auf das Vorhandensein bedroh-

licher Seitenschübe aufmerksam gemacht, so fühlen wir uns dadurch mehr beunruhigt als befriedigt und zwar um so mehr, je komplizierter und krauser die Linien dieses Hilfsapparates durcheinanderschwirren.

Wir wissen nicht, wie die grossen Meister der ersten hochgotischen Generation, als sie dem Strebewerk eine bis dahin unbekannte Macht über die Gesamterscheinung ihrer Kompositionen gaben, ästhetisch dazu standen. Haben sie einen vollen künstlerischen Gewinn darin erblickt? oder sind sie von den oben geltend gemachten Bedenken auch ihrerseits nicht unberührt geblieben? In jedem Fall war es wohlgethan, mit Verschmähung aller Halbheiten und Bemäntelungen, die einmal als unentbehrlich erkannte Strukturform zu höchster Kraft der ästhetischen Charakteristik emporzubilden. Das war das allen einmütig vorschwebende Ziel und wir werden einen Teil der gefundenen Lösungen, die obigen prinzipiellen Einwendungen vorbehalten, aufrichtig bewundern dürfen.

Die neue Lage zeigte sich in ihrer ganzen Schwierigkeit zuerst bei der Kathedrale von BOURGES (Taf. 376). Hier sind drei Strebebögen übereinander errichtet; das macht, da doppelte Abseiten vorhanden und mithin doppelte Spannungen nötig sind, auf jeden Gewölbegurt des Hochschiffs, beide Seiten zusammengenommen 12 Strebebögen und 4 Strebepfeiler, für die ganze Kirche 168 Strebebögen und 56 Strebepfeiler. Wie man sieht, war der Meister von der lebhaften Präokkupation erfüllt, dass das von ihm hingestellte Gleichgewichtssystem von unberechenbaren Kräften hier und dort gestört werden könne. Er suchte deshalb Verteilung des Widerstandes auf möglichst viele Punkte. Angesichts der höchst gewagten Gestaltung des Mittelschiffs wird man diese Vorsicht nicht übertrieben nennen; ebenso wahr bleibt aber, dass das Prinzip der Massenverringerung in dieser Wucherung des Strebewerks sozusagen sich selbst ironisiert. Ausserdem hatte die schwere Last der konstruktiven Sorgen jeden Gedanken an die formale Durchbildung zurückgedrängt.

In dieser Hinsicht brachte der Meister von LE MANS (Taf. 377 und 420) einige, doch nicht eben beträchtliche Verbesserungen; die wichtigste von ihnen war, dass es ihm gelang, die Kapellen aus dem Gehege der Strebepfeiler zu befreien; im übrigen ist er über das System von Bourges nicht wesentlich hinausgekommen.

Die Kathedrale von CHARTRES (Taf. 382) ist den obigen insofern verwandt, als sich ihr System ebenfalls aus drei Bögen zusammensetzt. Die künstlerische Tendenz jedoch ist eine andere. Sie will den Ausdruck höchster gesammelter Kraft erreichen. Und demgemäss modi-

fiziert sich auch die struktive Bedeutung der einzelnen Glieder. Die Hauptleistung hat der unterste, genau in der Kämpferhöhe der Gewölbe ansetzende Bogen. Er ist durch eine konzentrische, nach beiden Seiten einen Traufsims bildende Schicht abgedeckt, auf welcher in radialer Stellung kleine mit Rundbögen verbundene Säulen stehen, die den zweiten Bogen tragen. Dadurch wird die aktive Schubkraft des letzteren verringert, die des ersteren verstärkt. Der oberste Bogen endlich steht zum Gewölbe in keiner direkten Beziehung, er versteift nur die Mauer gegen etwaige Schwankungen. Ein Missverhältnis zwischen der relativ geringen Last der Gewölbe und ihren voluminösen Widerlagern ist auch hier vorhanden, aber es ist künstlerisch gesühnt durch die Form der Widerlager, die so eingerichtet ist, dass in der Phantasie des Beschauers die Vorstellung von einem zu überwindenden ungeheuren Gegendruck lebendig wird; und gerade weil die Erreger desselben unsichtbar bleiben, kann die Fiktion gelingen und zu einer ästhetisch fruchtbaren gemacht werden. Im einzelnen bemerke man noch: die höchst ausdrucksvoll bewegte Silhouette der Strebepfeiler, deren nach oben auch in der Breitendimension abnehmende Mächtigkeit, den niedrigen Winkel im Ansteigen der Bogenrücken — Nuancen, die so nirgends wieder vorkommen und die dem Strebewerk von Chartres einen unvergleichlich wuchtigen und heroischen Charakter verleihen.

Gegenüber den obigen Denkmälern mit ihrer individuellen Behandlung zeigt die Region nördlich der Seine eine mehr gleichartige, familienhafte. Die Zahl der Bögen ist allgemein auf zwei festgesetzt (frühestes Beispiel S. Leu d'Esserent, nächstes die Kathedrale von Soissons). Der untere setzt an in der Höhe der Gewölbekämpfer oder etwas weiter oben; der obere reicht bis zum Dachgesims, trifft also gar nicht das Gewölbe, sondern das Leere zwischen zwei Schildrippen. Er war als Versteifung der Wand nicht ohne Nutzen, solange die Frühgotik ihren Gewölben stark steigende Scheitel gab. Was aber konnte man mit ihm noch bezwecken, nachdem die Hochgotik wagerechte Scheitel eingeführt hatte? Er hätte seinen guten Sinn gehabt, wenn der äussere Pfeilervorsprung der Hochwand eine kohärierende Masse bilden würde, mit ähnlicher Wirkung wie eine hölzerne Schwelle. Allein man gab sich darüber so wenig einer Täuschung hin, dass dieser Vorsprung vielmehr immer schwächer und schliesslich durch freistehende dünne Säulen ersetzt wurde, welche ersichtlich nur auf die senkrechte Last der Strebebögen, nicht auf die zwischen den Gewölben und dem Strebewerk in seitlicher Richtung ausgetauschten Kräfte berechnet waren. Von c. 1240 ab (vielleicht zuerst in S. Denis) wurde der Rücken des oberen Bogens als Kanal zur Ableitung des in

den Dachrinnen gesammelten Traufwassers benutzt; ein nützlicher Nebenzweck, aber kein Entstehungsgrund. So bleibt als mögliche Absicht nur noch die der Versteifung gegen Windschwankungen übrig [1]).

Was nun den äusseren, freistehenden Strebepfeiler betrifft, so ist seine formale Charakteristik von der in Chartres gegebenen sehr verschieden. Dort war ihm ein Profil gegeben, in dessen Bewegung der nach innen gerichtete Drang der Strebebögen sich schon vorbereitete, so dass das ganze Gebilde eben das, was unser deutsches Wort »streben« aussagt, besonders anschaulich vor Augen rückte. Dagegen in den Kathedralen von Soissons, Reims, Amiens und ihrer Gefolgschaft sind die Rücksprünge der senkrechten Gliederung gering; dass der Pfeiler sich einer seitlich andringenden Kraft entgegenstemmt, kommt, ausser im Grundriss, zu keiner Geltung; er bildet einen starren, nur nach dem Gesetz seiner eigenen Schwere gestalteten Körper, an dem die von den Gewölben ausgehende Bewegung ohne weiteres zum Stillstand kommt. War einmal diese Auffassung als formbestimmend angenommen, so bestand auch nicht mehr das in Chartres so hervorstechende Interesse an möglichster Annäherung des Pfeilers an die Lotlinie der Obermauer. Es wäre in Reims z. B. ein leichtes gewesen, ihn um die Dicke der Seitenschiffsmauer plus der inneren Pfeilervorlage, d. h. um ganze 2 m weiter einwärts zu rücken und die Spannung der Bögen um ebensoviel zu verkürzen; offenbar mit Absicht ist das nicht geschehen. So erinnert an die Thatsache des Seitenschubs nur der Horizontalschnitt mit seiner immer bedeutend grösseren Tiefe als Breite, welche Differenz jetzt indes auch gemildert wird. Denn hatte z. B. an der Kathedrale von Paris die Tiefendimension mehr als das Vierfache der Breite betragen, so machte sie in Reims noch nicht ganz die Hälfte aus. — Zusammenfassend dürfen wir uns so ausdrücken: die ältere, künstlerisch am bedeutsamsten in Chartres entwickelte Auffassung wollte schon durch die Form des Strebepfeilers seinen Dienst am Gesamtorganismus zur Anschauung bringen; die jüngere, zuerst in Reims vertretene, machte aus ihm ein selbständiges turmähnliches Gebilde und behandelte nach dieser Analogie seine weitere Ausstattung mit Blenden, Tabernakeln und Fialen.

Für den oberen Abschluss des Pfeilers hatte die Frühgotik ein besonderes Endigungsmotiv nicht gekannt, vgl. S. Remy in REIMS, den südlichen Kreuzarm der Kathedrale von SOISSONS, die Kathedrale von LAON u. s. w. (Taf. 372, 373). Den Anfang dazu finden wir in SENS und am Langhaus von NOYON (Taf. 371, 379), ähnlich noch BOURGES (Taf. 376). Ein bedeutsamer Schritt vorwärts wird dann un-

---

[1]) Dies die Erklärung Ungewitters S. 384, der die Einsicht der alten Meister deswegen hoch bewundert.

gefähr gleichzeitig in der Notre-Dame zu CHÂLONS (Taf. 372) und in der Kathedrale von LANGRES (Taf. 140) gethan: der Pfeiler erhält seine eigene, den Ansatz der Strebebögen überragende, sattelförmig abgedeckte Bekrönung. Ihre vordere Ecke wird gerne mit einer Blume geschmückt; von fast fialenartiger Wirkung an den jüngeren Teilen der Kirche von MANTES; einmal, in DIJON, ist der ganze First mit Vögeln besetzt (Taf. 393). Die geneigten Flächen erhalten nicht selten eine Behandlung, als wären sie mit Schuppen oder Schindeln besetzt (vgl. Art. »écailles« bei Viollet-le-Duc V, 94).

Die Bedeutung des in Rede stehenden Aufsatzes ist klar: er bringt nicht nur eine formale, sondern auch, und der Absicht nach wohl in erster Linie, eine struktive Verbesserung, denn durch seine Schwere hilft er dazu, die andere, vom Bogen kommende Komponente aus ihrer schrägen Richtung senkrecht abzulenken.

Ein zweites Motiv war die Ausschmückung der Stirnseite des Pfeilers mit einer Blende, in der, wenn sie tief genug war, eine Statue Platz nahm (Taf. 352). Mit dem zuvor besprochenen Aufsatzmotiv verbunden führt es bald zur Durchbrechung des Mauerkerns und somit zur Herstellung eines bald einem Tabernakel, bald einem Zwergturm ähnlichen Ziergliedes, das ein Lieblingskind der gotischen Dekorationsphantasie wurde. Die französischen Steinmetzen nannten es *Filliole* d. i. Töchterchen, was die Deutschen in das uns noch heute geläufige Wort *Fiale* umformten [1]. Konische Endigungen der Mauerstreben waren hie und da schon in romanischer Zeit vorgekommen (z. B. am Langhaus von S. Remy in Reims), das eigentliche Vorbild gaben doch wohl die auf S. 103 besprochenen Eckmotive der Turmhelme. Den Uebergang erkennt man am besten an der Fassade der Kathedrale von LAON (Taf. 408). Auf freistehenden Strebepfeilern, in einer Fassung, in der die Form des Tabernakels und die der Fiale im engeren Sinne sich noch nicht ganz auseinandergesetzt hat, sind sie zuerst an der Kathedrale von REIMS zur Anwendung gebracht (Taf. 384). An diesem Gebäude zeigt sich überhaupt der ganze Strebeapparat in einer nie wieder erreichten Vereinigung von Kraft und strahlender Eleganz. Die Höhenteilung der Pfeiler stimmt mit der der Hauptbaumasse genau überein: der erste Absatz, bis zum Dachgesims der Abseiten bleibt undekoriert, sowohl in seiner Eigenschaft als Unterbau, wie wegen der unmittelbaren Nähe der reichen Masswerkfenster; der zweite Absatz, bis zum Beginn der Oberfenster reichend, verjüngt sich etwas und trägt eine feingliederige Blenddekoration; der dritte Absatz löst sich in seinem vorderen Teil in ein

[1] Heute sagen die Franzosen dafür *pinacle*, von lat. *pinna* = Feder, Mauerzinne.

offenes Gehäuse auf, das durch die Riesenstatue eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln einen besonders reichen Eindruck gewinnt; endlich die Pyramide reicht mit der Spitze genau bis zur Gesimslinie der Mittelschiffswand; sie ist gleich den Rücken der Strebebögen mit spriessenden Knospen besetzt. Das höchste Verdienst dieser Meister- und Musterleistung liegt aber in der glücklichen Abwägung der Gesamtverhältnisse, vermöge deren sich das Strebewerk gegenüber der gewaltigen Masse der Schiffe kräftig in Wirkung erhält, ohne doch den Blick auf dieselben einzuengen. Die Konzeption des Reimser Strebewerks gehört wohl erst dem zweiten Meister der Kathedrale und etwa der Zeit nach 1240[1]). Von da ab stand es fest, dass diesem Baugliede eine Hauptleistung bei der Schmückung des Aussenbaues zukomme. Aber niemals wieder ist ein gleich volles Aufgehen der Strukturform in die Kunstform zu stande gebracht worden. Bald begnügte man sich noch immer mit der blossen Darstellung der ersteren (ältere Teile von AMIENS, jüngere von S. DENIS), bald suchte man durch ein üppiges, aber im Grunde nichtssagendes Zierwerk über den Mangel an künstlerischer Bewegungsfreiheit hinwegzutäuschen (jüngere Teile von AMIENS, Chor von BEAUVAIS). Formal eines der bestgelungenen Strebewerke ist das der Kathedrale von CHÂLONS (Taf. 387).

DAECHER UND GESIMSE. Ein in die Augen fallendes Merkmal der gotischen Kirchen ist die im Vergleich mit ihren romanischen Vorfahren viel steilere Haltung der Dächer. Dass dafür die Rücksicht auf das nordische Klima massgebend gewesen sei, wie oft gesagt wird, möchten wir nicht glauben; wenigstens nicht, dass sie in erster Linie es gewesen, denn in diesem Fall hätte die Erscheinung viel früher, schon in der romanischen Epoche, eintreten müssen[2]). Der wirkliche Grund wird wohl vornehmlich im Bereich der formalen Charakteristik zu suchen sein. In der That ist der steile Abfall die Regel auch nur für die Mittelschiffsdächer. Der Neigungswinkel der Seitenschiffsdächer wechselte je nach der Höhe des Triforiums und um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollzog sich mit ihnen eine Wandlung, die durch alles eher als durch Sorge um den Wasserablauf motiviert war. Der

---

1) Villard d'Honnecourt gibt in seinem Skizzenbuch (pl. LXI) einige Abweichungen, die wohl auf den älteren Plan zurückgehen. Danach wäre der Ansatz des oberen Strebebogens tiefer gedacht gewesen und hätten dort, wo jetzt kleine karyatidenartige Figürchen die Wasserspeier tragen, mächtige Einzelstatuen die Zwickel ausgefüllt, ähnlich, nur grösser wie die an den Chorkapellen.

2) Nach Viollet-le-Duc III p. 222 war am Chor der Notre-Dame von Paris das erste Dach (nach c. 1177) erkennbar flacher als das nach 1220 infolge eines Brandes erneuerte.

kritische Moment lag in der Auflösung der Triforiumsrückwand in eine Reihe von kleinen Fenstern (S. 131), womit die unter dem Gesichtspunkt der Zweckmässigkeit allein statthafte Form des Pultdaches zur Unmöglichkeit wurde. An seine Stelle trat das Satteldach ein. Dieses aber brachte eine schwere Unzuträglichkeit mit sich: ein gut Teil des Regenwassers lief nach innen ab, auf das Triforium los, von wo es nur durch sehr umständliche Vorkehrungen und niemals schnell genug wegzuschaffen war; vollends wenn der Niederschlag in der Form von Schnee fiel, blieb er hier liegen wie in einem Graben. Es ist einer der Punkte, wo das gotische System durch doktrinäre Ueberkonsequenz seine kunstvollsten Berechnungen selbst zerstört. Eine praktisch vorzuziehende Lösung gab das flache Terrassendach, das freilich in den allgemeinen Formentenor schlecht genug hineinpasste. Historisch lässt sich das Aufkommen dieser zweiten Form kaum noch bestimmen, da an dieser Stelle des gotischen Gebäudes Ausbesserungen und Abänderungen naturgemäss sehr häufig eingetreten sind. Aehnliche, aber noch schwerer zu überwindende Schwierigkeiten bestanden für die Chorpartie in der Kombination der Kapellendächer mit dem Dach des Umgangs. Auch hier entspricht die gegenwärtige Anlage wohl nur äusserst selten noch der ursprünglichen. Für die Chorkapellen der Kathedrale von Reims bezeugt das Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt (pl. 60) spitze Pyramidendächer; ähnliche noch jetzt u. a. in Chartres und Bayeux (Taf. 396, 416); die Ursprünglichkeit der Anlage von Vezelay (Taf. 380) ist uns zweifelhaft. Mehreren normännischen Kirchen (Taf. 419) eignet die Umschreibung des Kapellenkranzes mit einem einheitlichen, die Winkel überspringenden Gesims, offenbar zum Zwecke der Gewinnung eines einheitlichen, zum Umgang konzentrischen Daches.

Auch ohne die speziellen Schwierigkeiten, von denen eben die Rede war, ist das gotische Kirchengebäude durch die Zerklüftung seiner Formen in besonderem Grade den Angriffen der Atmosphäre ausgesetzt. So geschwinde und tiefbohrende Zersetzung, wie sich vielfach in Wirklichkeit einstellte, haben die Meister des 12. und 13. Jahrhunderts schwerlich vorausgesehen; völlig blind gegen die Gefahr waren sie nicht. Das beweist vor allem die charakteristische Umgestaltung, die sie mit den Gesimsen vornahmen.

Dies ist ja der ursprüngliche Sinn und Zweck dieser Bauglieder: die senkrechte Mauerflucht vor dem Herablaufen des Regenwassers zu

schützen. Im entwickelten romanischen und zum Teil noch im frühgotischen Stil waren sie ausserdem in umfänglicher Weise als Ausdrucksmittel wagerechter Teilung verwendet worden. Die Gesimse des letzteren Zweckes fallen im gotischen System weg. Dafür wurden sie an um so zahlreicheren Stellen zu ihrer ursprünglichen Aufgabe als Wasserschlag herangezogen: unter jeder Fenstersohlbank, an jedem Absatz der Strebepfeiler und wo sonst eine senkrechte Fläche mit einer geneigten zusammenstiess. Die Form, welche die Gotik hierfür fand, ist die einer vorspringenden Platte mit dem Profil zweier in einem übereck gestellten Winkel zusammentreffender schräger Flächen, wobei die untere derselben ausgekehlt, die obere, von der der Regen abtropfen soll, glatt gelassen wird. An den Hauptgesimsen kommt als zweites, die Ausladung verstärkendes Glied eine grosse Kehle hinzu. Dieselbe wird mit aufrecht stehenden, an der Spitze eingerollten Blättern geschmückt, in denen man wohl eine Umdeutung des romanischen Konsolengesimses erkennen darf. Die Denkmäler sind auf diesen Punkt noch nicht hinreichend untersucht, um eine sichere historische Abfolge klar zu legen. Viollet-le-Duc rechnet die Gesimse an den Chorkapellen der Kathedrale von Reims zu den ältesten bestehenden dieses Typus. Ohne Zweifel ist derselbe spezifisch französisch. In Burgund behalten noch tief ins 13. Jahrhundert die Hauptgesimse die romanische Grundform. Verquickung des Wasserschlages mit dem Rundbogenfries an der Kathedrale von Rouen und sonst öfters.

Bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts hatte man das vom Dach kommende Wasser einfach über die Gesimskante weglaufen lassen, und wenn nebenbei vielleicht auch ein Teil desselben die Wand entlang sickerte, so hatte das nicht gar viel zu sagen; jetzt aber, wo so viele Vorsprünge und Vertiefungen auf seinem Weg lagen, wurde es allerdings bedenklich. So kam der Gedanke auf, den Regen zuerst in Rinnen zu sammeln und dann seinen Ablauf auf einzelne Punkte zu konzentrieren. Die Ausführung geschieht so, dass der Ansatz des Daches zurückgezogen und die freiwerdende obere Fläche der Hängeplatte als Rinne eingerichtet wird; eine Brüstungswand schützt sie vor Ueberlaufen: in gewissen Entfernungen angebrachte Löcher, bald mit bald ohne Ausgussrohr, drängen den Abfluss in geschlossene Strahlen zusammen. Die frühesten Beispiele dafür, indes nicht vor c. 1210—20, finden sich in der Normandie; zur Kunstform ausgebildet wurde das Motiv erst in der Isle-de-France um 1230. Es war in einer ihrer besten Stunden, als die Laune der Steinmetzen (zum erstenmal,

wie es scheint, an der Fassade von Laon) das Traufrohr in das Bild eines lebenden Wesens verwandelte, eines Drachens mit weit vorgerecktem Halse, Wasser ausspeiend, wie sonst Feuer; ja es müssen, in humoristischer Steigerung, zuweilen selbst gehörnte Dämonen der Hölle sich zu diesem doppelt widrigen Dienst bequemen. Am Ende der Schwierigkeiten war man damit aber noch nicht. Der Platz der Wasserspeier konnte kaum ein anderer sein, als am Kopf der Wandstreben, weil nur hier die als Gegengewicht gegen die weite Ausladung des Rohres nötige Belastung, nämlich durch die die Strebe krönende Fiale, gegeben war (vgl. Kath. v. Reims Taf. 384). Von hier aus stürzte aber der Strahl entweder auf den Rücken des Strebebogens, den er mit der Zeit zernagen musste, oder er wurde durch den Wind zerstreut, und dann war der Erfolg der ganzen Veranstaltung kaum noch der grossen Mühe wert. Hier nun stellte sich ein erlösender Gedanke ein: der, den Rücken der Strebebögen als Aquädukt zu benutzen. Derselbe erhielt eine Rinne, bald offen bald gedeckt, am oberen Ende mit der grossen Dachrinne des Hochschiffs in Verbindung, am unteren den Strebepfeiler durchbohrend und in einen zweiten, hier leicht zu befestigenden Wasserspeier ausmündend. Mit anderen Worten: anstatt zuerst auf das Seitenschiffsdach zu fallen, dort sich noch einmal zu sammeln und dann erst das Freie zu gewinnen, wurde das Traufwasser des Hochschiffs auf direktem Wege nach aussen abgeführt. Das älteste bekannte System dieser Art könnte das am Chor von S. Etienne in Caen sein[1]). Der Kathedrale von Reims ist es noch fremd; die von Amiens hat es sich schon angeeignet; ebenso der in den betreffenden Teilen um 1230—1240 zu setzende Umbau der Notre-Dame von Paris. Wie wir glauben, war es wesentlich im Vertrauen auf diese Erfindung, dass man die Durchbrechung der Triforienwand und die daraus folgende Umgestaltung der Seitenschiffsdächer wagte. Querrinnen wurden angelegt, die unter den Dächern weg das am Fusse der Hochwand sich sammelnde Wasser in die äussere Längsrinne und von dieser wiederum durch Wasserspeier beiseite schafften. Unleugbar geistreich gedacht, war das System doch an zu verwickelte Voraussetzungen gebunden. Es stellte an die Güte des Materials wie an die Genauigkeit der Steinmetzarbeit die höchsten Anforderungen.

---

[1]) Als gesichert kann dies Beispiel deshalb nicht gelten, weil a. 1600 ff. eine umfassende Restauration stattgefunden hat; allerdings mit überraschender Gewissenhaftigkeit, welche indes keine unbegrenzte gewesen zu sein braucht, namentlich nicht, wo es sich um praktische Massregeln handelte.

Die Stossfugen mussten aufs schärfste aneinandergepasst, aufs sorgfaltigste verkittet sein, wenn nicht eine höchst schädliche Einsickerung in das Mauerwerk eintreten sollte, und nicht gerechnet war auf den durch die elastische Natur der gotischen Konstruktion doch geradezu herausgeforderten Fall der Verschiebung der Werkstücke, auf die Verstopfung durch abbröckelndes Dachmaterial und ähnliche Störungen mehr. Kurz, es ist eine gar sehr empfindliche, fortwährender Beaufsichtigung und Nachbesserung bedürftige Einrichtung, von der man, bei aller Bewunderung des an sie verwendeten Scharfsinns, doch nur sagen kann: noch besser wäre, sie hätte vermieden werden können.

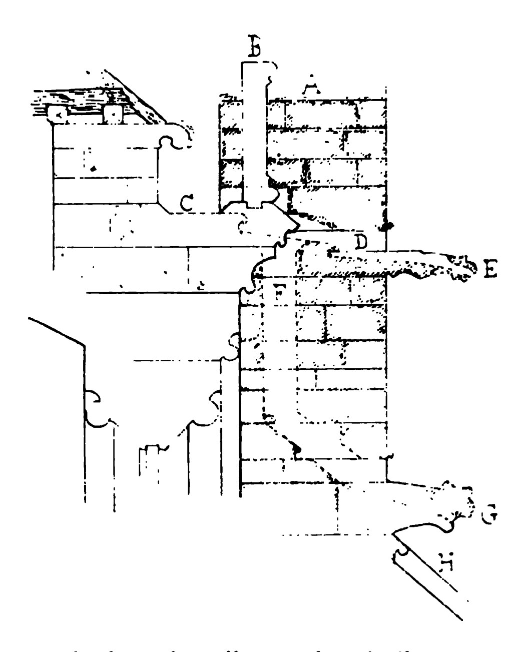
Zur vollständigen Ausrüstung des Dachwerks gehörte seit c. 1230 noch ein weiteres Glied: die Balustrade. Es ist kein Zufall, dass sie mit den Traufrinnen und Wasserspeiern gleichzeitig auftritt. Sie steht mit ihnen zwecklich in nahem Zusammenhang. Teils hat sie den Rinnen bei plötzlichen Regengüssen als Schutzdamm zu dienen, teils und vorzüglich soll sie den Aufsehern ihren Rundgang erleichtern. Noch in der primitiven Gestalt einer geschlossenen Brüstungsmauer finden wir sie in der Normandie. Die Entdeckung ihrer dekorativen Tugenden gehört der Isle-de-France. Anfangs erfolgt die Auflösung in Gestalt von Säulchen und Kleinbögen, später (nicht vor der Mitte des Jahrhunderts) zieht man die Herstellung aus grossen, die ganze Höhe der Balustrade einnehmenden Platten vor, wobei sich als zweckmässigstes Muster Drei- und Vierpässe, analog dem Fenstermasswerk, einstellen.

Das umstehende Schema kombiniert den Schnitt durch den Strebepfeiler (schraffiert) mit dem Schnitt durch die Fensterachse (weiss). B gibt die Balustrade, C die Wasserrinne. Der Abfluss erfolgt entweder durch den Durchbruch D und den Speier E direkt ins Freie; oder durch F und G in die auf dem Rücken des Strebebogens ausgehöhlte Rinne H, die auf den unteren Strebepfeiler hinführt und diesen in ähnlicher Weise durchbricht, wie im Falle D. Auch kann die den Pfeiler krönende Fiale einen Wasserkessel enthalten, der sich seitlings in zwei Speiern entleert (Taf. 390, Fig. 5, 6).

Fassen wir alle diese Vorkehrungen zusammen, so zeigt sich, dass man in drei verschiedenen Höhenlagen (Gesims des Seitenschiffs, Sohlbank der Hochschiffsfenster, oberes Kranzgesims) das Gebäude bequem umgehen und aus nächster Nähe eine etwa eingetretene Veränderung und Beschädigung schnell erkennen und ausbessern konnte;

eine Vorsicht, von der die Erbauer nur zu gut wussten, dass sie keine übertriebene sei.

So ist es eine höchst durchdachte Zweckmässigkeitsrechnung, die diese dem oberflächlichen Blick als blosse Zierat erscheinende Folge von Baugliedern ins Leben gerufen hat. Was wir eigentlich daran bewundern, ist aber doch die mit schlagfertiger Gestaltungskraft sofort vollzogene Umsetzung in lebensvolle Kunstformen. Und zwar in untrüglichem Einklang mit dem allgemeinen Formengeist. Wenn einmal die ruhenden Flächen durchweg aufgelöst wurden, so ziemte es



sich nicht anders, als dass dasselbe auch mit ihrer oberen Begrenzung geschah. Ueber all den gebrochenen Linien, spitzen Winkeln, aufstrebenden Richtungen, welche Strebewerk und Fensterausstattung dem Auge darboten, wäre eine Bekrönung, die nur die wagerechte Gesimslinie und weiter nichts enthalten hätte, starr und tot erschienen; es musste auch hier ein Ueberspringen der strengen Grenze und jenseits ihrer ein nochmaliges Aufflackern und Ausstrahlen der Bewegung möglich werden. Das ist die zweite, die formsymbolische Bedeutung der keck hinausgeschwungenen Wasserspeier, der aufschiessenden Fialen, der zwischen ihnen wie ein Spitzengewebe ausgespannten Balustraden.

Hier wie an anderen Teilen des Gebäudes war es also die konsequente Verfolgung konstruktiver Gedanken, die zur Heranbildung ganz neuer Dekorationsformen führte und es lässt sich beobachten, wie die Freude an ihnen in demselben Masse wuchs, als die Arbeit am konstruktiven Thema sich dem Ende näherte. Im Zentrum der französischen Schule bezeichnet ungefähr das Jahr 1240 den Moment des Umschwungs. Eines seiner ersten und bezeichnendsten Produkte ist der Wimperg, d. i. eine Fensterbekrönung in Form von Spitzgiebeln. Eine ernstlich-konstruktive Existenzberechtigung hat dies neue Glied nicht mehr [1]), es wird mit ihm wesentlich eine dekorative Absicht verfolgt, und diese liegt in derselben Richtung, wie die zuletzt besprochenen Erscheinungen. In seinem Ursprung ist der Wimperg Schutzdach vorspringender Portale. In der Uebertragung auf Fenster findet er sich zum erstenmal an der Ste. Chapelle von Paris um 1245 (Taf. 390), allgemeiner angewendet wird er indes erst in nachklassischer Zeit.

DIE FASSADE. Die Hochgotik ist mit ihren Fassadenideen leider kaum zu Wort gekommen. Sie hat mehrere frühgotische Entwürfe ruhmwürdig zu Ende geführt (vor allem in Paris und Laon), von ihren eigenen wenige begonnen und nur eine vollendet. Aber gerade diese (S. Nicaise in Reims) hat untergehen müssen.

Das wichtigste Dokument, wenn wir es auch sozusagen nur in Abschrift kennen, bleibt die Fassade der Kathedrale Notre-Dame von REIMS (Taf. 412). Sie ist, so wie wir sie jetzt sehen, ein Werk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; aber wir haben Grund anzunehmen, dass dasselbe in allem Wesentlichen dem Entwurf des 13. Jahrhunderts gefolgt ist. Die historische Frage liegt sehr eigentümlich. Von den neueren Autoren wird angenommen, die Kirche sei, weil sie sich für die Krönungszeremonien zu klein erwiesen habe, im 14. Jahrhundert um drei Travéen verlängert worden. So sicher diese Behauptung auftritt, haben wir doch keine rechten Beweise für sie gefunden. Die an der Grenze der dritten Travée bemerkbare Naht lässt auch andere

---

[1]) Viollet-le-Duc's Erklärung VI, p. 2) aus einer supponierten provisorischen Dachanlage ist phantastisch und überflüssig, da das Vorbild offenbar in den Portalanlagen in der Art von Laon, Amiens u. s. w. zu suchen ist. An anderen Stellen wieder hebt er, und mit ihm übereinstimmend Ungewitter (S. 474) das Bedürfnis hervor, der »Stärke des Fensterbogens, welche dem Schub der einzelnen von ihrem Scheitel nach dem des Gewölbes gespannten Kappenschichten Widerstand zu leisten hat, durch Belastung zur Hilfe zu kommen«, eine Erwägung, welche unseres Erachtens nur a posteriori und als Nebengrund eingetreten sein kann.

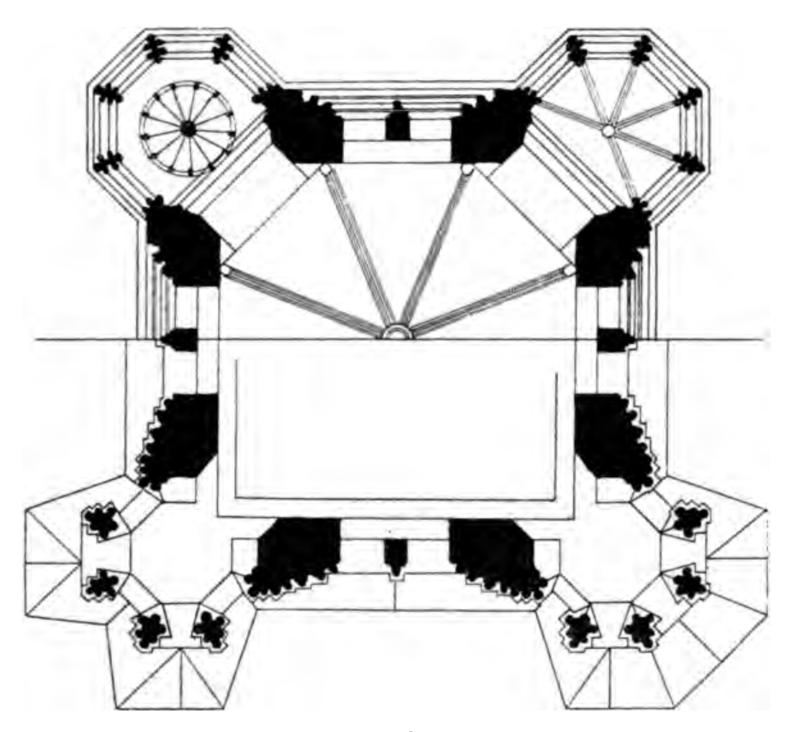
Deutungen zu. Zweifellos eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (wahrscheinlich mit der zu 1251 gemeldeten Wiederaufnahme der ein Jahrzehnt unterbrochenen Bauthätigkeit koinzidierend) ist die innere Westwand mit ihren die ganze Fläche bedeckenden Skulpturen, ebenso die Mehrzahl der Statuen und Ornamente an der Aussenseite der Portale. Sollte man wirklich diese ganze Konstruktion auseinandergenommen haben, bloss um sie zwanzig Schritte weiter westlich wieder zusammenzufügen? Liegt nicht noch eine andere Möglichkeit vor? nämlich die, dass bei der im Jahre 1295 eingetretenen langen Stockung nicht nur die Fassade, sondern auch die drei ersten Joche des Innenbaues unvollendet liegen geblieben waren, so dass sie unter Karl V. — siebzig Jahre waren inzwischen verflossen! — einer gründlichen Erneuerung bedurften? Wir halten diese zweite Eventualität immerhin für die wahrscheinlichere. Man berücksichtige auch noch dieses, dass im anderen Falle die Kathedrale von Reims in der Längenausdehnung hinter denen von Chartres und Amiens erheblich zurückgeblieben wäre [1]), während sie in der Höhe des Schiffs die Mitte zwischen diesen beiden einnimmt; endlich dass das Wunder von archäologischer Treue, das die herrschende Ansicht für die Reimser Baumeister vom Ende des 14. Jahrhunderts in Anspruch nimmt, eine schwer zu glaubende Sache ist. Der Meister, der, wie wir glauben, seit 1251 die Hauptfassade entwarf und ihre Ausführung begann, schloss sich in den Hauptlinien der Komposition den noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammenden, ebenfalls zweitürmigen Querschifffassaden an. Doch erstrebte er eine leichtere und vor allem reichere Haltung. Selbstverständlich hat er die beiden vorzüglichsten Fassadenwerke der vorangehenden Generation, die von Paris und Laon, genau gekannt. Mit der Pariser teilt die Reimser Fassade die Klarheit in der Führung der grossen Linien, mit der Laoner den bewegteren Rhythmus, die energischere Plastik der Massen. Der starke Vorsprung der Portale ist Laon entlehnt, ebenso die Art, wie die Tabernakeltürmchen zwischen den Wimpergen herauswachsen; neu und schön gedacht ist ihre Angleichung an das Strebewerk des Langhauses. Ebenfalls neu die Verwandlung der Bogenfelder der Portale in Fenster; wesentlich mit Rücksicht auf Belebung der Innenwand. Die in die Winkel der Wimperge gestellten Fialen ein kleinlicher und pleonastischer Zusatz des 14. Jahrhunderts. Für das zweite Geschoss ist die schlanke Bildung der Zwillingsfenster bezeichnend [2]). Es wird dadurch die Befreiung der

---

1) Vgl. auch die Analyse des Grundrisses in meinen »Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck« Fig. 13.

2) Die hier aufgestellten Statuen tragen zum Teil noch das Gepräge des ausgehenden 13. Jahrhunderts, die architektonische Detailierung deutet auf das spätere

Türme besser vorbereitet, als in Paris und Laon. Demselben Zweck dient in anderer Weise die Brechung der scharfen Ecken durch die vorspringenden Tabernakel, die unter sich noch durch einen das Fenstermotiv wiederholenden Masswerkbogen verbunden werden. Das dritte Geschoss, eine überaus prachtvolle Statuengalerie, schmiegt sich dem Turmgrundriss bereits enge an. Das Freigeschoss der Türme knüpft wieder an Laon an, wendet aber das Motiv ins Einfach-Majestätische. Die im 15. Jahrhundert abgebrannten Helme denken wir uns ähnlich

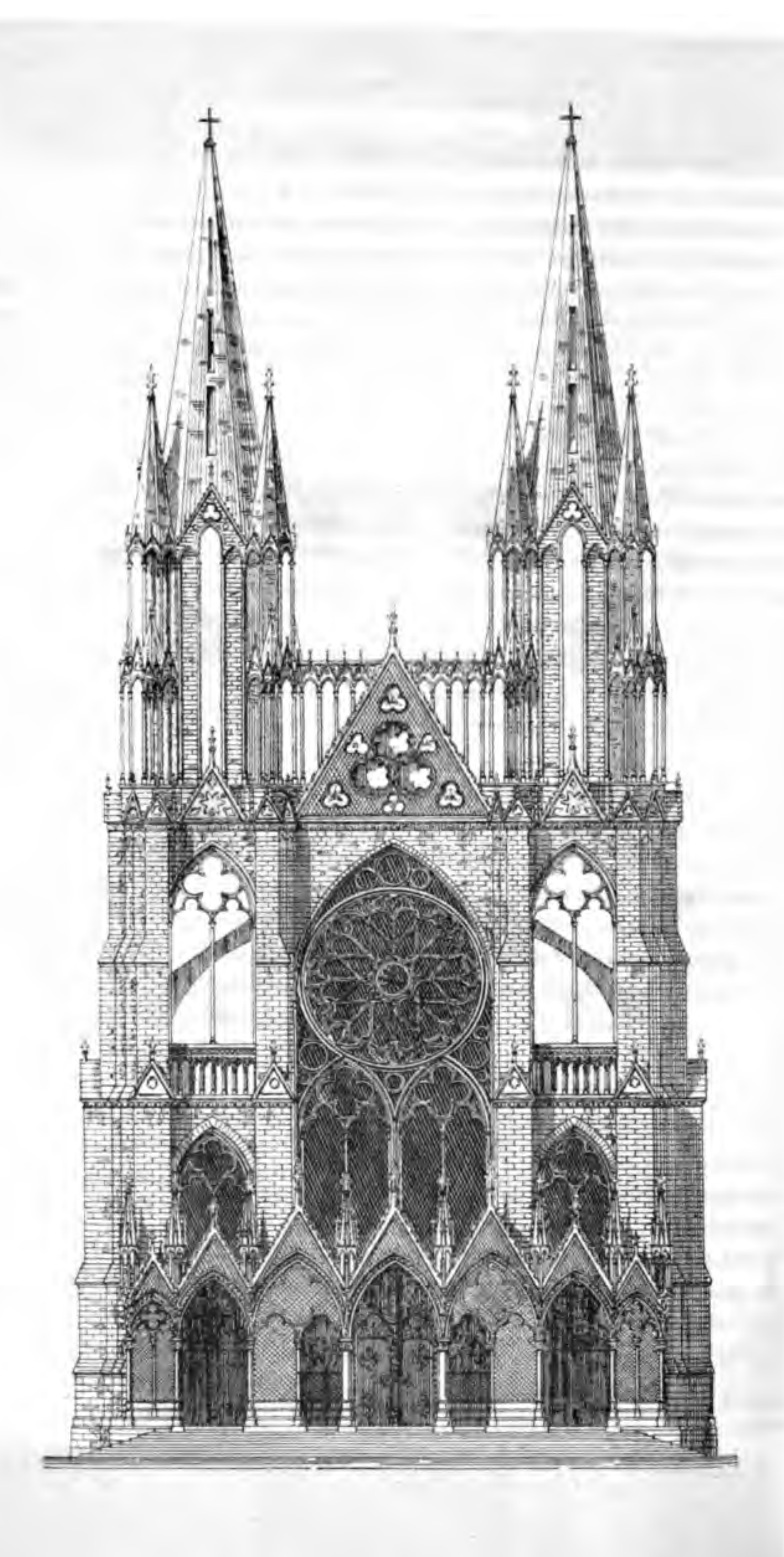


Turmgrundriss der Kathedrale von Reims.

denen von S. Nicaise (s. unten). Die Einzelformen der oberen Teile lassen erkennen, von welcher Höhenlage ab das Modell der klassischen Epoche im Stich liess (die beistehende Figur gibt links den Grundriss der Galerie, rechts des Oktogons).

Die Fassade von Amiens gehört in ihren unteren Teilen der ersten Bauzeit an, ist somit auch im Entwurf älter als die von Reims. Gleich dieser verschmilzt sie Motive von Laon und von Paris, jedoch mit

14. Jahrhundert. Die Fenster, die der Meister von 1251 plante, werden denen der Querhausfassaden sehr ähnlich gesehen haben.



stärkerer Einwirkung der letzteren. Die Bewunderung für die Pariser Königsgalerie hat sogar zu deren Verdoppelung geführt. Infolgedessen hat das Fenstergeschoss kein hinreichendes Gewicht und eine wirksame Geltendmachung des Mittelmotivs lässt sich schwer vorstellen. Von diesen Mängeln der Komposition abgesehen ist das Werk des 13. Jahrhunderts in den Einzelheiten von vollendeter Schönheit. Die Fortsetzung im 15. Jahrhundert verworren und meskin.

Aus der reifsten Zeit der klassischen Epoche und ganz aus einem Guss war die Fassade der Abteikirche S. Nicaise in Reims. (In der Revolution abgebrochen, aber durch einen guten Stich bekannt; danach die nebenstehend reproduzierte Zeichnung von Viollet-le-Duc.) Die Kirche hatte die Dimensionen einer kleinen Kathedrale (vgl. Grundriss Taf. 365). Das Zierwerk ist im Vergleich zur Kathedrale eingeschränkt. Der Nachdruck liegt auf der mit vollendeter Leichtigkeit und Klarheit sich aussprechenden Konstruktion. Wenn es, prinzipiell betrachtet, als Ideal der gotischen Entwicklung gelten muss, auch die Westfront vollkommen aufzulösen, so ist es hier erreicht. An Verschmelzung der Fassade mit den Türmen kann dabei selbstverständlich nicht mehr gedacht werden. Wie jene oberhalb der Portale nur noch ein einziges Riesenfenster ist, so bestehen diese eigentlich nur aus vier Eckpfeilern. Die Höhenteilungen und die Fensteröffnungen der Türme sind den Schiffen genau angepasst, das zweite Turmgeschoss sogar gegen das Hochschiff mit einem Fenster geöffnet, so dass das innere System von jeder Dissonanz freibleibt. Zu beachten die Anordnung des Giebels, der, logisch richtiger, nicht hinter die Galerie, wie bei der Kathedrale, sondern vor sie gesetzt ist. Ungemein zierlich die lichte Vorhalle (Details derselben bei Viollet-le-Duc VII, 296 ff.).

Die beiden oben besprochenen Reimser Kirchen bieten so ziemlich das einzige, was die klassische Epoche der französischen Schule zur Förderung des Turmproblems zu thun Gelegenheit gefunden hat. Die Helme von Senlis und S. Denis gehören ihr nur durch ihre Entstehungszeit an; der Gedankenkreis, in dem sie sich bewegen, ist der der Frühgotik. Höchstens noch der anmutige Turm von S. Père-sous-Vezelay (aber mit jüngerem Helm) verdient genannt zu werden.

DAS ORNAMENT. Es war dasjenige Gebiet, auf dem sich as romanische Kunstgefühl am längsten in den gotischen Stil hinein bendig und triebkräftig erhalten hatte. Zwischen der frühgotischen rnamentik Frankreichs und der spätromanischen der anderen Länder estand wesentliche Uebereinstimmung. Was sie zum Absterben rachte, war nicht etwa ein neben ihr entstandenes spezifisch gotisches erzierungssystem — ein solches gab es noch nicht —, sondern die

gotische Konstruktion. Die Einzelheiten mit dem allgemeinen Bildungsgesetz in durchgehende Uebereinstimmung zu bringen, war eine der Hauptaufgaben der klassischen Epoche. Sie löste dieselbe wesentlich durch Ausscheidung, nicht durch Neuschöpfung, so dass sie trotz des Formenreichtums, mit dem sie das Auge überschüttet, ornamentarm ist.

Damit dieser Satz nicht paradox erscheine, müssen wir uns erinnern, was im Romanischen (wie in der Antike) die Obliegenheit des Ornaments gewesen war. Einmal eine rein verzierende, d. h. Ausstattung leerer Flächen und Glieder, die das Auge selbständig beschäftigen und ergötzen soll. Sodann eine symbolische, d. h. Erzeugung von Associationsvorstellungen, durch die die besondere Stellung und Leistung des geschmückten Teiles im baulichen Organismus als Ganzem gefühlsmässig erläutert wird. In diesem zweifachen Sinn nun gibt es in der klassischen Gotik in der That kein selbständiges Ornament. Dem zuerst genannten Zweck wird durch die struktiven Glieder allein schon Genüge gethan; sie sind in solcher Fülle vorhanden und das durch sie hervorgerufene Spiel bewegter Linien erzeugt einen so gedrängten Reichtum der Erscheinung, dass der geniessende Sinn für ornamentalen Reiz schwerlich noch Raum übrig hätte. Zum anderen sprechen diese Glieder durch sich selbst ihr organische Funktion so klar und kräftig aus, dass sie weiter keine Dolmetscher nötig haben.

Allerdings ist diese struktive Selbstgenügsamkeit dem Grade nach eine verschiedene im Innen- und im Aussenbau. Fassen wir zunächst den ersten allein ins Auge. Was bietet sich da, das als Ornament gelten könnte? Die Wandflächen sind in die Fenster aufgegangen und deren wirkende Kunstform liegt für das Innere nicht etwa im Masswerk, sondern in den dieses durchaus übertönenden Glasgemälden. Die Kunstform der Pfeiler und Bögen wird aber wesentlich in die Profile gelegt und diese verschmelzen sich so innig mit der Strukturform, dass sie in die Kategorie des Ornaments nicht gerechnet werden können. Die Kapitelle der Pfeiler, in deren Gesamtausdehnung sie nur einen kleinen Bruchteil einnehmen, vermögen die Betrachtung nur flüchtig festzuhalten; ebenso der das Arkadengesims, indessen auch nur ausnahmsweise, begleitende Blätterkranz. Der mannigfache Schmuck von Blumen, Sternen, Zickzackverzierungen, mit denen das Romanische die Gewölbgurten besetzte, ist verschwunden. Bildwerk an den Schlusssteinen wäre bei der gewaltigen Höhe ebenfalls nicht mehr bemerkt worden und wird deshalb auf wenige, besonders günstige Stellen verspart. Auf alles

dieses wird Verzicht gethan. Doch nicht aus gemeiner Sparsamkeit, sondern weil es, wofern es überhaupt zur Wirkung käme, die gewollte Knappheit und mit dieser den Ernst des Ausdrucks beeinträchtigen müsste. Dagegen erinnere man sich, was einem antiken Gebäude seine skulpierten Kapitelle und Friese bedeutet hatten!

Betrachten wir nun Fuss und Haupt des Pfeilers in der Nähe. Für beide war das Signal zu entscheidenden Veränderungen der von der Hochgotik vollzogene Uebergang vom einheitlichen Schaft zur Bündelform. Durch ihn ist die Aufwärtsbewegung eine so übermächtige geworden, dass sie nur noch ganz kurze Ruhepunkte zulässt. Die Basis, zwar das attische Profil bewahrend, legt sich als schmächtiges Band zwischen Schaft und Sockel; sie hat ihre Obliegenheiten an den letzteren abgetreten. Derselbe wird zweiteilig behandelt; im unteren Gliede als übereck gestelltes Quadrat mit abgestumpften Ecken; im oberen als eine auf die Teilung des Schaftes vorbereitende Gruppe. Das Kapitell ist ein durch Halsring und Deckplatte abgesonderter Kelch von ganz geringer Ausladung des oberen Randes. Der auf die Gurtträger des Hochschiffgewölbes hinweisende Dienst bleibt ohne Kapitell. Die Deckplatte umzieht anfänglich noch den ganzen Pfeiler; später (zum erstenmal in Le Mans) lässt man die Gewölbdienste ununterbrochen durchlaufen. Zur Dekoration des Kelches werden ausschliesslich vegetabilische Formen verwendet, aber in einer neuen, für die Veränderung der Gesamtlage vorzüglich charakteristischen Anordnung. Man nennt gewöhnlich als unterscheidendes Merkmal zwischen der romanischen und der gotischen Auffassung die stilisierende Behandlung dort, die naturalistische hier. Der Kern der Sache ist damit nicht getroffen. Naturalistische Bildungen waren schon der vorigen Epoche eigen, stilisierende werden weder in der hohen noch der späteren Gotik ganz aufgegeben. Der wesentliche Unterschied liegt vielmehr in der dem Blätterschmuck supponierten Funktion. Das romanische Blätterkapitell, ein Enkel des korinthischen, spricht gleichsam in einer Metapher; es deutet auf die der Säule angedichtete lebendige Kraft in ihrem Konflikt mit der entgegenwirkenden Last. Die wirklich gotische Auffassung tritt erst in dem Augenblicke ein, wo das ideelle Band zwischen Dekoration und Struktur zerschnitten, wo das Blattwerk klar und deutlich als äusserlich angehefteter Schmuck, und nichts als das, kenntlich gemacht wird. Es liegt darin eine unanfechtbare Logik. Wie das struktiv Wirkende vom Raumabschliessenden schon streng gesondert war, so sollte jetzt auch das Dekorative

von jenem getrennt werden. Ferner soll im gotischen System das Uebergewicht der aufsteigenden Kraft gegenüber der Last so gross erscheinen, dass der von den antiken Kapitellformen angenommene Konflikt nicht mehr besteht. Im einzelnen gestaltet sich die neue Anordnung so: die Zweige und Blätter, anstatt aus dem Stamm herauszuwachsen, werden durch den Astragal an den Kelch angeschnürt, den Grund überall durchschauen lassend; ein Schritt weiter, so wird auch die Verbindung mit dem Astragal gelöst und werden die Blattbüschel gleichsam angeklebt oder angenagelt, mit geflissentlicher Sichtbarmachung der Bruchstelle des Zweiges.

Damit ist ein unzweideutiger Wink gegeben, wie die gotischen Meister das Verhältnis von Naturform und Artefakt verstanden wissen wollten. Wir halten es für ein vollkommenes Missverständnis, dass die naturalistische Umbildung des Ornaments mit gesteigerter Lebhaftigkeit auf die Phantasievorstellung hingearbeitet habe, als wohne in den Konstruktionsgliedern eine der organischen Natur verwandte Kraft. Das Gegenteil ist der Fall. Mit einschneidender Schärfe wird die Grenze zwischen den beiden Reichen gezogen und gesagt: dies hier ist toter Stein, vom Menschen nach seinen Zwecken gemäss den klug beherrschten Gesetzen der Festigkeit und der Schwerkraft geordnet, — dies da sind Formen einer anderen Welt, der belebten Natur, nicht hier gewachsen, sondern von draussen herbeigebracht. In diesem Punkte war die Antike die mystisch, ist die Gotik die rationalistisch Denkende; die Antike, indem sie eine geheimnisvolle Einheit von Natur und Kunst erahnte, die Gotik, indem sie stolz das Geisteswerk absonderte.

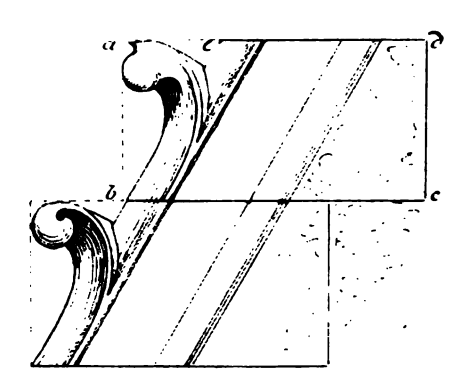
Die Ueberlegungen, die zur inneren Umwandlung wie äusseren Beschränkung der Zierformen führten, sind unwidersprechlich richtig, und ein neuer Beweis für die Gesinnungsstrenge dieser Generation, die jeden Teil nur als so viel gelten lassen wollte, als er fürs Ganze wert war. Uebersehen kann man nicht, dass die Gotik ein grosses Gebiet künstlerischer Reize damit verloren gab. Wie liebenswürdig, geistvoll, in welcher Fülle der Individuation hatte sich auf demselben der romanische Stil bethätigt! Der gotische aber will nur einen einzigen Ausdruck zulassen, den er als den schlechthin besten dogmatisiert. Er erreicht eine grossartige Einheit, die aber zugleich als Einförmigkeit ermüdet. Die Kapitelle variieren nur noch in der Pflanzengattung und in untergeordneten Besonderheiten der Blattstellung. Zudem ist der Massstab notgedrungen für die Wirkung zu klein. Kontrastierende Be-

malung muss hier zu Hilfe kommen, wodurch die Wirkung zwar gekräftigt, aber auch die Feinheit der Meisselarbeit abgeschwächt wird. Sie kann nur an Arkaturen zu ebener Erde, an Lettnern und sonstigen Accessorien in niederer Stellung nach ihrer durchschnittlich sehr grossen Vorzüglichkeit genossen werden. Der Naturalismus ist einstweilen noch ein bedingter; ihm gehorchen zwar die Formen der einzelnen Blätter, aber deren Gruppierung ist tektonisch regelmässig. Auch finden sich zwischen den eigentlichen Laubkapitellen noch immer jene konventionellen die an frühgotische Knospen- oder Hörnerkapitelle erinnern, mit der einzigen Veränderung, dass ihre Spitzen nicht als Einrollungen, sondern als Büschel charakterisiert werden. Die ganz realistische Nachahmung beginnt um 1240. Jetzt sind es auch nicht mehr die breiten, saftigen, biegsamen Formen von Wiesen- und Sumpfspflanzen, an die man sich hält, sondern das zackige Laub der Eiche und des Ahorns, der Stechpalme, der Weinrebe, des Epheus, der Petersilie u. s. w.

Wenn die Gotik es unvernünftig fand, den Pflanzenschmuck so zu verwenden, als könnten diese in der Wirklichkeit kraftlosen Gebilde etwas zur Widerstandsleistung gegen die Last der Gewölbe beitragen, so war ihr eine solche symbolische Ausdeutung für die Menschen- und Tierfigur doch sehr nach dem Sinn. Es sind die Kragsteine und alles in der Funktion diesen ähnliche, wie z. B. die Träger der Traufrohre u. dergl., wo zusammengekauerte Figuren es im Dienste der Architektur sich sauer werden lassen; ihre Auffassung ist, ebenfalls von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab, eine ausgesprochen realistische und humoristische, oft bis zum Fratzenhaften, doch nicht chimärisch, wie es die auf den Spuren des Orients wandelnde romanische Tierornamentik gewesen war. Der hauptsächliche Tummelplatz für sie ist indessen die Aussenarchitektur, der wir uns nunmehr zuwenden.

Das Aeussere ist in der gotischen Phantasie das sekundäre Erzeugnis; es erreicht weder die logische Konsequenz noch die stimmungsvolle Einheit des Innenbaus; es ist ein Knochengerüst, das zu wenig plastisches Fleisch angesetzt hat. Diesem Mangel sucht die Gotik, auf ihrer Höhe angelangt, dadurch zu steuern, dass sie gerade auf ihn das vollste Füllhorn ihrer Kunstformen ausschüttet. Sie bleibt dabei ihrem Prinzip insofern ganz treu, als sie kein Glied zulässt, das nicht konstruktiv gerechtfertigt wäre, aber der Ausbildung gibt sie doch, um des Schmuckwerkes willen, eine über das struktive Bedürfnis weit

hinausgehende Steigerung. Wir haben die hierher gehörigen Formen: das Stab- und Masswerk der Fenster, die Strebebögen, Fialen, Wimperge, Ballustraden, ein jedes nach seiner Leistung für den Organismus, bereits besprochen. Auch was an ihnen bloss dekorativ ist, lehnt sich in den Motiven an die Konstruktionsformen engstens an, deren Bild sie, wie eine Spiegelgalerie, ins unendliche vervielfältigt zurückwirft. Ornament im eigentlichen Begriff ist das alles nicht, weil das selbständige Formgesetz fehlt. Selbst da, wo geschlossene Flächen mit blindem Masswerk überzogen werden — wovon die klassische Epoche indes erst sparsamen Gebrauch macht —, wo also thatsächlich Ornament vorliegt, selbst da wird die Einbildungskraft immer auf die konstruktive Grundform der Pfeiler- und Bogenverbindung zurückgelenkt. Das ist nicht sinnbildliche, poetische, sondern direkte, prosaische Ausdrucksweise. So sehen wir uns, wenn wir nach rein ornamentalen Aeusserungen suchen, auf einen kleinen Vorrat von Motiven hingewiesen.



Zuerst das Laubwerk an horizontalen Gliedern, vornehmlich den Hohlkehlen der Gesimse. Es ist beinahe niemals als laufendes Band, sondern als Reihe aufrecht gestellter Blätter angeordnet; nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt auch hier jene Anheftung zerstreuter Büschel, die wir von den Kapitellen her kennen. In ähnlicher Weise werden gelegentlich an den Umfassungsbögen der Fenster und an Arkaturen die Kehlen mit Blättern ausgestellt.

Zweitens die Kantenblumen. Wo zwei schräg abfallende Flächen zusammentreffen, an Turmhelmen, Fialen, Giebeln und Wimpergen, lässt man aus der Kante in gewissen Abständen kleine Höcker oder Bossen (»Krabben«) vorspringen. Ihre ornamentale Form ist den Voluten des Knospenkapitells entnommen (daher franz. für beide der gleiche Ausdruck »crochet«). Es sind oft besondere kleine Werkstücke, die mit T-Eisen angeklammert werden. Solider ist die die Bosse und den Wasserschlag aus einem Stück arbeitende Konstruktion (s. die beistehende Figur); sie ergibt sich bei horizontaler Fugenlage ganz von selbst; ist abcd die erste Form des Werkblockes, so fällt die Bosse in den

unter allen Umständen abzuarbeitenden Abschnitt a b e. Ursprünglich liegt den Kantblumen die Vorstellung vegetativer Abzweigung, also ein nicht eigentlich gotischer Gedanke, zu Grunde; er wurde denn auch folgerichtig abgelehnt, indem die spätere Zeit auch hier die Form eines äusserlich angesetzten Blattbüschels vorzog. Das älteste nachweisbare Beispiel von Krabben findet sich in Villard von Honnecourts Zeichnung der (jetzt zerstörten) Turmhelme von Laon (S. 104). Im Alter zunächst stehen die Wimperge und Pinakel an der Fassade von Amiens, dann die Fialen der Strebepfeiler von Reims.

Endlich die Kreuzblumen auf Giebel- und Pyramidenspitzen. Sie sind etwas älter als die Kantblumen, da sie, ohne diese, schon an den Fassaden von Paris und Laon und an den Strebepfeilern von Chartres vorkommen.

Die klassische Zeit der gotischen Baukunst war zugleich die schönste Zeit der mittelalterlichen Bildhauerkunst. Beide lebten miteinander in einem so innigen Verein, wie ihn keine Epoche der Kunstgeschichte mehr kennt. Und doch waltet in ihrem Verhältnis eine eigentümliche Antinomie. Kein Zweifel: die Architektur hat die Plastik erzogen, ihr den monumentalen Geist eingehaucht, ihr ein ungeheures Feld der Thätigkeit angewiesen; aber nur unter bestimmten Bedingungen, welche sich alsbald als eine schwere Last erwiesen. Blicken wir noch einmal auf die ornamentale Plastik zurück. Alles, was in ihr die Bildhauer als solche leisten, ist höchsten Lobes wert: von einer Lebenswärme, einer Treffsicherheit in der dekorativen Wirkung, die mit dem Besten in Antike und Renaissance den Vergleich aushält. Da kamen nun die Architekten darüber und verlangten für ihre Kunst die unbedingte Herrschaft über den Gesamteindruck; das Ornamentale darf nur eine bescheidene Ausdehnung gewinnen; es muss sich, um des Systems willen, auf Orte zurückziehen, wo das Auge es nur noch halb erfasst; es muss sich einen Massstab aufdrängen lassen, der für das architektonische Ensemble richtig abgemessen, für die plastische Wirkung zu klein ist. (An der Fassade von Amiens z. B. liegt an der Königsgalerie ein allerschönstes Laubgewinde 28 m über Erdboden und darf doch nur 30 cm hoch sein.) Nun verlangte es die Bildhauer vor allem nach Darstellung der menschlichen Gestalt. Die lehrhafte und symbolistische Tendenz der Kirche kam ihnen darin bestens entgegen. Aber wo sollte ihr Ort in der Architektur sein? Das plastische Kunstwerk verhält sich gegen das, was ausser ihm ist, abschliessend; es fordert Isolierung, entweder einen ganz freien Raum oder einen archi-

tektonischen Hintergrund von ruhig neutraler Haltung. Das kann aber die Gotik weniger gewähren als irgend ein anderer Baustil. Die Malerei hatte sie schon von ihrem natürlichen Sitz, der Wand, in die Fenster verdrängt; der Plastik konnte sie im Innern eine Stätte erst recht nicht bieten; dieselbe musste sich aufs Aeussere zurückziehen. Aber die ruhige Umgebung, ohne die sie, wie gesagt, ihr Bestes nicht entwickeln kann, fand sie auch hier nicht, wurde vielmehr mitten in den allgemeinen Drang und Schwung der Architekturformen hineingerissen und als Ornament gefühllos verbraucht. Es ist behauptet worden, dass eine grosse französische Kathedrale zwei- bis dreitausend Statuen zu ihrer vollständigen Ausrüstung nötig gehabt habe. Wir lassen diese Ziffern auf sich beruhen. Man beachte auf jeden Fall, dass dies Heer von Statuen durchaus in die oberen Teile des Gebäudes — die Portale abgerechnet — verwiesen war, in die Galerien der Fassade, die Tabernakel der Strebepfeiler, die Bekrönung der Fialen u. s. w., wo die Höhe sie jeder eingänglichen Betrachtung entrückte und der Zwang der architektonischen Symmetrie die Entwicklung der Motive aufs äusserste einengte: — kurz, eine im Sinne des Architekten ganz richtige, im Sinne des Bildhauers aber beklagenswerte Ortswahl.

Für den letzteren waren in der That nur die Portale ein dankbarer Ort. Man rechnet sie herkömmlicherweise zu den grössten Ruhmestiteln der gotischen Architektur und ihre majestätische Pracht ist wirklich so überwältigend, dass die Kritik nur zögernd das Wort nimmt. Und doch ist es nicht anders: auch hier kamen die Interessen der Bau- und Bildnerkunst aus dem Zwiespalt nicht heraus. Der ungeheure Drang nach bildnerischem Ausdruck staut sich in einem viel zu engen Bett. Die Zahl und Stellung der Statuen am aufgehenden Gewände wird durch die Zahl der hinter ihnen befindlichen Säulen bestimmt, ohne Rücksicht darauf, dass eine Statue mehr Luft braucht, als eine Säule. Die Bogenläufe sodann werden mit Statuetten und ihren zugehörigen Konsolen und Baldachinen in dichtestem Gedränge angefüllt und, was noch bedenklicher ist, es wird kein idealer Raum damit geschaffen, sondern die sitzend oder stehend gedachten Figuren müssen in widernatürlichster Weise der Bewegung der architektonischen Linien nachgehen. Endlich für das Tympanon wird die einheitliche Komposition, wie sie der romanische Stil sich zum Gesetz gemacht hatte, aufgegeben; das stoffliche Programm ist so ausgedehnt, dass es nur in mehreren Streifen übereinander sich aussprechen kann, was eine ganz

untektonische Anordnung gibt. Um ein Beispiel zu nehmen: das Mittelportal der Kathedrale von Amiens hat 20 Sockelreliefs, 14 Freistatuen an den Gewänden, 88 Statuetten in der Bogenleibung, 4 stark gefüllte Reliefstreifen am Tympanon, das macht zusammen gegen 200 Figuren. Durch diese gepresste und einförmige Anordnung werden die Einzelheiten in ihrem Werte so sehr geschwächt, dass auch ihre Summe nicht so stark erscheint, als sie ist. Es ist eine Kunst, die an sich selbst erstickt. Man braucht zum Vergleiche nur den Namen der Goldenen Pforte von Freiberg zu nennen, um zu wissen, wo der Irrtum des französisch-hochgotischen Systemes liegt.

Welche Rolle hat nun noch zu allem übrigen die Polychromie im gotischen Dekorationssystem gespielt? Die Frage ist leider ebenso schwierig, als sie zweifellos wichtig ist. An den Denkmälern haben sich nur vereinzelte Spuren erhalten und sehr oft aus jüngerer Zeit, als die Architektur; aus ihnen auf die Wirkung im ganzen zu schliessen, wie die Ueberreste romanischer Malerei nicht selten gestatten, ist nicht möglich. Jedenfalls war für die historische Figurenmalerei in einem regelmässig entwickelten gotischen Kirchengebäude kein Platz mehr: sie ist teils in die Glasfenster ausgewandert, teils hat sie ihre gegenständlichen Aufgaben der Plastik abgetreten, deren ins Massenhafte gesteigerte Produktion nicht am wenigsten darin ihren Grund hat. Es bleibt also im grossen und ganzen nur die rein dekorative, sagen wir bestimmter: ornamentale Verwendung übrig (wohin die, nie sehr umfangreich geübte, Figurenmalerei an den Gewölben mitzurechnen ist). Aber auch hierin war, was der gotische Stil forderte, enger gefasst. Denn im romanischen Stil war das gemalte Ornament zu einem grossen Teil Ersatz für das plastische, jedenfalls funktionsverwandt; im gotischen dagegen ist die plastische Form fertig ausgeführt und die Farbe tritt nur hinzu teils um ihres spezifischen Reizes willen, teils als zeichnerisches Mittel der Sonderung und Verdeutlichung. Die Bemalung ist deshalb für die gotische Architektur lange nicht in dem Masse unentbehrlich, wie für die romanische. Viollet-le-Duc stellt für die Interieurs den Satz auf, sie seien entweder ganz oder gar nicht bemalt gewesen. Belege für das erstere finden sich nur in kleineren Räumen, in selbständigen Kapellen, wie die Ste. Chapelle in Paris, oder in Chorkapellen. Bereits in ihnen zeigte es sich als eine unüberwindliche Schwierigkeit, die transparente Pracht der Glasfenster mit den gegen sie gehalten immer schweren und erdigen Tönen der Pigmente zu versöhnen und erst durch den Spiegelglanz des Goldes

wird eine gewisse Harmonie herbeigeführt. Dass man im 13. Jahrhundert jemals versucht oder auch nur gewünscht habe, ganze Kathedralen in dieser Weise in Farbe zu setzen, ist aufs äusserste unwahrscheinlich. Dagegen ist die von Viollet-le-Duc gestellte Alternative insofern einzuschränken, als Hervorhebung des plastischen Ornamentes, z. B. der Kapitelle, durch lebhafte Kolorierung oder Vergoldung, und Vertiefung der Kehlen durch Schwarz oder Braun allerdings stattgefunden hat. Hierbei ist die Farbe wesentlich Verstärkung der Form. Eine darüber hinausgehende Bedeutung scheint sie aber in der Anwendung auf den Aussenbau gehabt zu haben. Der statuarische Schmuck war hier grundsätzlich bemalt; aber auch am Ornament sind vielfach Spuren lebhafter Färbung und Vergoldung bemerkt worden, auch Reste von Glastäfelchen, die mit einer farbigen Paste oder einer dünnen Haut von Gold unterfangen waren. Auch ist die bunte Emaillierung der Dachziegel, der tönernen wie der bleiernen, ein weit ins Mittelalter zurückreichender Brauch gewesen.

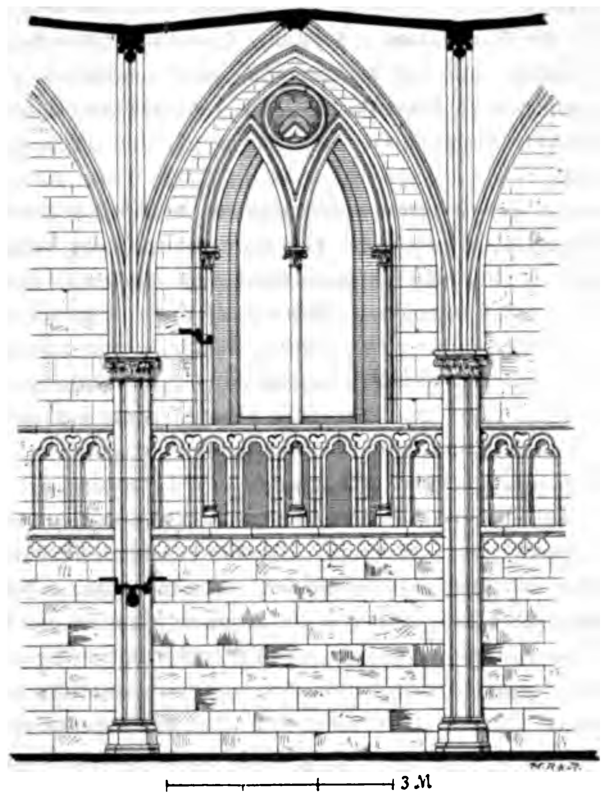
Provinzialismen in der Normandie, in Burgund und den südlichen Niederlanden.

Diese Schulen, von denen die beiden ersten eine selbständige Frühgotik hinter sich hatten, schlossen sich im 13. Jahrhundert enger an die französische Hauptschule an, immerhin nicht so sehr, dass sie nicht eigenartige Züge bewahrt hätten. Ein Teil derselben besteht in blossen Imponderabilien, die, wenn auch für den Gesamteindruck keineswegs bedeutungslos, doch schwer in eine allgemeine Formel zu fassen sind; ein anderer Teil ist bestimmt genug charakterisiert.

DIE NORMÄNNISCHE SCHULE des 13. Jahrhunderts kommt in der äusseren Kraftentfaltung unter allen der Hauptschule am nächsten. Sie hat zwar keine von den »grossen« Kathedralen geliefert, aber die Bauten zweiten Ranges sind in ihr reich und stattlich vertreten, und besonders anziehend die Gattung der Kollegiat-, Pfarr- und Landkirchen. (Wir bedauern die letzteren aus Mangel an Aufnahmen nicht nach Verdienst darstellen zu können.) Ausser den in diese Zeit fallenden Um- und Erweiterungsbauten, wie den Kathedralen von Rouen, Lisieux, Bayeux, Evreux und den grossen Abteikirchen von Eu, Fécamp, Caen, Bec (seither zerstört) wurden die Kathedralen von

Avranches (seither zerstört), Coutance, Séez von Grund aus neu gebaut.

Der normännische Stil des 13. Jahrhunderts ruht auf drei Voraussetzungen. Die erste und grundlegende, die indigene Frühgotik ist uns leider am wenigsten bekannt. Infolgedessen lässt sich nicht mehr genau unterscheiden, was ihr und was dem zweiten Faktor, d. i. dem



Normännisches Seitenschiff (de Caumont).

Verkehr mit England, verdankt wird; denn aufgehört hat der letztere, trotz der politischen Trennung, auch im 13. Jahrhundert keineswegs. Das dritte und offenkundig sehr mächtige Element ist das seit Philipp August eindringende französische. So stilrein und ausgeglichen, wie die französische, ist die normännische Hochgotik nicht geworden; aber es erfreut, auch in der verfeinerten Kunstsprache des klassischen Jahrhunderts den alten straffen und schneidigen Stammcharakter der normännischen Architektur wiederzuerkennen.

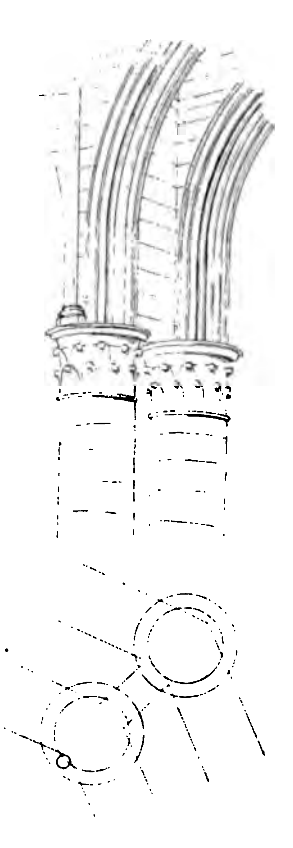
Im Grundplan schliessen sich die normännischen Kathedralen den französischen an, die Analogien zur englischen Gotik treten im Aufbau zu Tage. Spezifisch normännisch (und zugleich englisch) ist die aus dem Kapellenkranz vorspringende, der H. Jungfrau gewidmete grosse Mittelkapelle (nachgeahmt in Le Mans und Amiens). Ferner ist eine im Verblassen begriffene Erinnerung an den romanisch-normännischen Chor die Anlage einer flach in die Mauer eingreifenden Kapelle an der Ostwand der Kreuzarme: Bayeux, Coutance, voll ausgebildet in Rouen; zu einem östlichen Seitenschiff nach englischer Art entfaltet in Lisieux und Séez. Die Abteikirchen von Eu und Hambye haben einen Kranz von viereckigen Kapellen (vgl. das Projekt Peter von Corbies S. 120).

Im System des Inneren verschwinden die Emporen etwas später, als in der französischen Schule. Das dafür eintretende Triforium bleibt sehr hoch, der Lichtgaden entsprechend niedriger (Taf. 396). Sodann gibt es innere Laufgänge, sowohl an den Hochschifffenstern, als auch an denen der Seitenschiffe; vgl. die Figur der vorigen Seite. Sie, wie das Triforium, sind mit Balustraden versehen (der französischen Schule unbekannt). Dies führt uns auf eine Haupteigentümlichkeit der normännischen Konstruktion: die Zerlegung der Mauern in zwei durch einen leeren Raum getrennte Schalen. Vgl. Grundrisse Taf. 369, die Querschnitte Taf. 396 und das auf der nächsten Seite skizzierte System des hohen Chores von Coutance. Hieraus erklären sich auch die gekuppelten oder elliptischen Säulen der normännischen Chöre.

Am schnellsten fällt dem aus der alten Königsdomäne kommenden Beobachter die andere Behandlung der Fenster auf. Sie ist zuerst in der eben besprochenen doppelten Wandung begründet. Nicht selten hat die äussere Lichtöffnung eine von der inneren verschiedene Gestalt. Ferner wird nicht der ganze Raum zwischen den Gewölbeträgern von ihnen eingenommen, sondern es bleibt ein Stück Wand dazwischen übrig. Sie bilden Gruppen zu zwei oder drei, so dass von eigentlichem Masswerk nicht die Rede ist. Die Fensterbögen sind hoch gestelzt oder überspitz.

Die Stärke der Säulchen, Bogengliederungen u. s. w. wächst nicht proportional den Raumabmessungen, sondern es wird der grössere Raum durch Vermehrung der Gliederzahl charakterisiert. So sind z. B. die Archivolten und Fenstergewände von einer der französischen Schule unbekannten Viel- und Feingliedrigkeit. Ebenso wird durch die oben erwähnte dreifache Anordnung von Balustraden die Summe der

wagerechten Linien vervielfältigt. Gegenüber dem Reichtum der geometrischen Formen ist das vegetabilische Ornament schwach vertreten; figürlicher Schmuck fehlt fast ganz. Hierin bleibt die gotische Epoche einem schon für die romanische charakteristisch gewesenen lokalen Geschmack treu. Nicht minder in der reichlichen Verwendung eingekerbter Flächenornamente, z. B. Rosetten in den Bogenzwickeln und Friesbänder aus Drei- und Vierpässen als Begleiter der Gesimse. Die Gewölbe haben oft eine in die Längsrichtung durchlaufende Scheitelrippe.



Alles dies sind Züge, welche die Gotik des normännischen Festlands mit der englischen gemein hat [1]. Sehr verschieden ist dagegen die Haltung der äusseren Baugruppe. Sie ist es schon durch den kompakten Grundriss, noch mehr durch den starken Accent, der auf die Türme fällt. Dieselben waren, wie man sich erinnert, eine alte Liebe der Normannen, welche nun auch im 13. Jahrhundert mehr Türme zur Ausführung gebracht haben, als das ganze übrige Frankreich zusammen. Selbst an bescheidenen Kirchen erhoben sie sich zu unverhältnismässiger Höhe. Namentlich das Küstengebiet um Caen und Bayeux ist voll davon. Für grosse Kirchen blieb die in der romanischen Epoche festgestellte Disposition massgebend: zwei Fassadentürme und ein dieselben womöglich noch überragender Vierungsturm (der letztere stammt in Coutance aus dem 13. Jahrhundert; der von Rouen ist eingestürzt; der von Bayeux, ursprünglich sehr breit angelegt, im 15. Jahrhundert schlanker ausgeführt). Um den Vierungsturm gruppiert sich eine Anzahl erheblich kleinerer Türmchen: zwei am Beginn des hohen Chors, zwei am Beginn des Umgangs, je zwei an den Ecken der Kreuzarme (Caen, Coutance, Bayeux; einfacher, d. i. auf die vier Querhausecken beschränkt, in Séez

[1]) Geradezu vorschlagend sind die englischen Stilformen in der Bretagne, wie z. B. die Kathedrale von Dol Gruppenpfeiler mit schlankem Kern und vier weit detachierten Diensten besitzt.

und Lisieux). Die Wirkung ist, in Verbindung mit dem klaren und kräftigen Aufbau des Chors, eine vortreffliche, wie denn überhaupt die Ostansicht der normännischen Kirchen vor derjenigen der meisten grossen französischen Kathedralen den Vorrang hat (Taf. 449). Zur Komposition der Türme ist zu bemerken, dass sie vierseitig bleiben bis zum Beginn des Helms. Die Vermittlung zur achtseitigen Pyramide des letzteren liegt allein den Lucarnen und Tabernakeln ob. Hat in dieser Hinsicht der normännische Turmbau die Verfeinerung der französischen Schule nicht ganz erreicht, so ist er in einem anderen, der Durchbrechung der Helme, ihr und allen anderen vorausgegangen.

Die Fassade hat eine augenfällige Besonderheit in dem Fehlen des Rosenmotives.

DIE BURGUNDISCHE SCHULE steht in der quantitativen Leistung nicht nur hinter der französischen, sondern auch hinter der normännischen zurück. Dafür hat sie, wie wir wiederholt zu bemerken Gelegenheit fanden, das Ausland — Deutschland, Spanien und besonders Italien — stark beeinflusst. Das Jahr 1225, in runder Rechnung, bezeichnet eine Grenze der Entwicklung. Bis dahin war sie auf der Stufe des Uebergangsstils stehen geblieben. Die mächtige Vorderkirche von Cluny, um 1220 erbaut, der gleichaltrige Chor der Kathedrale von Lyon und die älteren Teile der Kathedrale von Genf waren dessen letzte Aeusserungen von Bedeutung. Rechnen wir dazu noch die in ihren Vorderschiffen in die letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts fallende Kathedrale von Langres, so sind alle grösseren Werke der burgundischen Frühgotik genannt. Die anregende Wirkung, die anderswo das Königtum ausübte, die Kapetinger in Nordfrankreich, die Plantagenets in den Westprovinzen, fehlte; die historische Grossmacht des Landes, der Orden von Cluny, hatte sich zur Ruhe gesetzt, und das Cisterciensertum wirkte, wie wir wissen, eher retardierend auf die Stilentwicklung. So überwogen in der Bauthätigkeit durchaus die Kirchen kleiner Dimension, die Priorats- und Pfarrkirchen.

Die Eigentümlichkeiten der ersten Epoche sind folgende: weite Joche bei geringer Höhe; die Gewölbe vereinzelt noch Tonnen-, meist Kreuzgewölbe mit konkurrierendem Gebrauch von Gräten und Rippen; die Gräte in den Abseiten, die Rippen im Hochschiff (so noch 1220 in Cluny); starker Scheitelstich; mächtige Quergurten; Verzicht auf Strebebögen; vierseitige oder kreuzförmige Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen; selten ein Triforium; grosse Mauerflächen und kleine Fenster;

an den Arkaturen lange Fortdauer des Rundbogens (vereinzelt bis 1250); kräftige Gesimse mit fast romanischen Profilen.

Die zweite Epoche, von 1225—1300, hat nicht den einheitlichen Charakter der vorigen. Ihre Bauten zeigen zum Teil vollständige Ergebung an den französischen Stil, wie in den Langschiffen der Kathedralen von Nevers, Lyon, Vienne; zu einem anderen Teil beharren sie

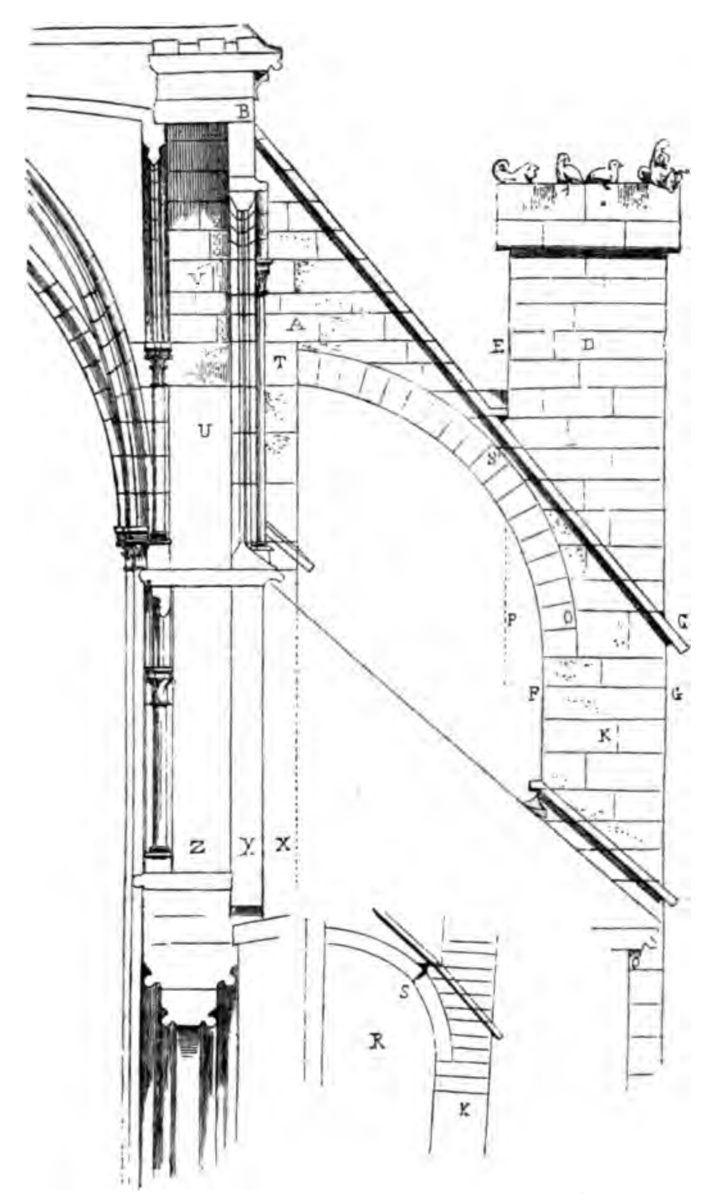


Chor von S. Martin in Clamecy (Planat).

mit einiger Anpassung an die fortgeschrittene Zeit bei dem Grundcharakter der ersten Epoche; endlich eine dritte Gruppe, an Zahl die kleinste, aber die mit Recht berühmteste, ist durch die Notre-Dame von Dijon, die Notre-Dame von Saumur und die Kathedrale S. Etienne in Auxerre vertreten. An sie vorzugsweise wird gedacht, wenn von dem burgundischen Stil des 13. Jahrhunderts die Rede ist. Die heimische Tradition ist von ihnen, ausser im Grundriss, verlassen, der

französische Stil aber doch nicht ohne weiteres, sondern mit einer stark individuellen Umfärbung reproduziert. Den frühgotischen Formen wird vor den zur Zeit herrschenden hochgotischen der Vorzug gegeben (sechsteilige Gewölbe, Rundpfeiler u. s. w.), zugleich aber zeigt sich volle Einweihung in alle Subtilitäten der fortgeschrittensten Konstruktionskunst und in deren Gebrauch eine Kühnheit, ein Raffinement, wie kaum in der Hauptschule selbst. — Die Grundrisse, und zwar beider Epochen, sind dadurch merkwürdig, dass ihnen das Motiv des Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen, das in der romanischen Epoche gerade in Burgund mit besonderem Glanz behandelt war, gänzlich fremd bleibt. Man erkennt daran den Ursprung der burgundischen Gotik aus einem zu Cluny oppositionellen Kreise. Das Gewöhnlichste in der Gestaltung des östlichen Abschlusses ist eine polygonale Apsis mit kurzem Vorderchor und begleitet von zwei Nebenapsiden in der Verlängerung der Seitenschiffe (Taf. 367). Nicht selten ist auch der Hauptchor platt geschlossen (s. die Figur S. 173). Zentraltürme bleiben in der gotischen Epoche ebenso beliebt, wie sie es in der romanischen gewesen waren (Semur, Dijon, Lausanne etc.) und nur bei grösseren Kirchen treten noch Fassadentürme hinzu. Sehr häufig und ebenfalls eine Fortsetzung alter Gewohnheiten sind die offenen Vorhallen (Beispiele: S. Philibert, Notre-Dame und S. Benigne in Dijon, Semur, Beaune, Nuits, S. Père-sous-Vezelay, Michery, Pontaubert u. a. m.).

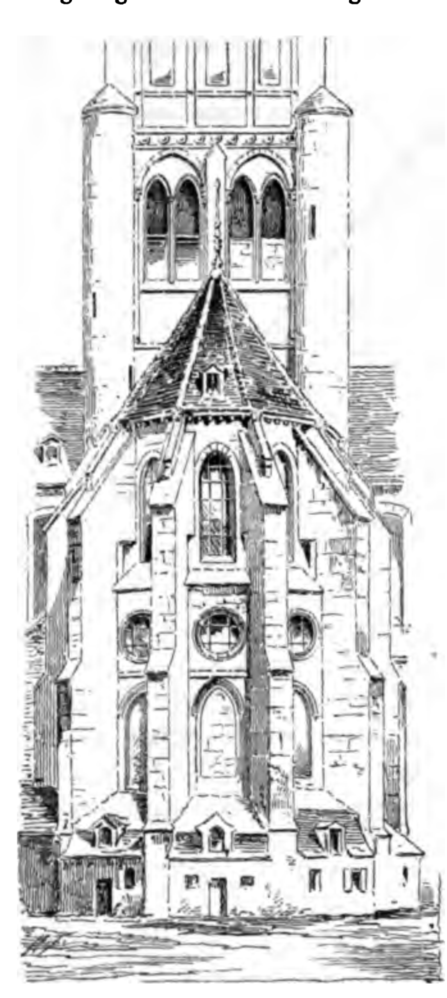
Die Notre-Dame in Dijon (Taf. 393) war 1225 im Bau, um 1240 vollendet. Bescheiden in den Massen, von fast gesuchter Schmucklosigkeit, ist dieser Bau ein Triumph verwegener Balancierkunst. Und zwar mit so offener Darlegung der Mittel, dass auch der Laie die graziöse Sicherheit ihrer Handhabung bewundernd herausfühlt. Vgl. ausser Taf. 393 die nebenstehende Figur, die Viollet-le-Duc folgendermassen analysiert. Nachdem die Stellung und geringste zulässige Ausdehnung des Strebepfeilers K ermittelt war, wurde der Kopf des Strebebogens bei A stark belastet; dann der Mauerhut B—C so geneigt, dass er zum Bogen die Tangente bildet; dann die Fiale D—E eingerückt, dergestalt, dass der Abstand der Senkrechten P zu F ein Drittel von F G bildet. Der Schub des Hochschiffgewölbes wird durch die Last von A kräftig niedergedrückt. Sollte der Strebebogen dennoch aus der Form gebracht werden, so läge die Bruchstelle bei S und der Pfeiler K würde sich nach aussen neigen. Da aber die Fiale D über die Senkrechte F bis P vorgerückt ist, wird durch sie die gefährdete Stelle S' ausreichend geschützt, denn D leistet nur der Tendenz des Bogens, sich bei S' zu heben, Widerstand, aber es belastet ihn nicht, weil er,



Gewölbe und Strebesystem der Notre-Dame in Dijon (Viollet-le-Duc).

aus langen Werkstücken zusammengesetzt, eine homogene Masse bildet und weil das Lager OC grösser ist als der Ueberhang OP. Die Fiale vollzieht also vermöge der ihr gegebenen Gestalt die doppelte Aufgabe, den Strebebogen zu komprimieren und den Strebepfeiler, der für sich

allein zu schwach wäre, um dem Schub zu widerstehen, standfest zu machen. Noch beweiskräftiger, als die logische Deduktion, ist der Thatbestand, welcher lehrt, dass der Aufbau der Kirche nicht die geringste Formveränderung erfahren hat. Weiter ist zu beachten, dass die Gewölbe nicht direkt auf den Kopf des Strebebogens schieben, sondern dass ein innerer Strebepfeiler V eingeschoben ist. Er wird getragen von der Schwelle T in der Höhe, auf der der Schub des grossen Gewölbes in Aktion tritt. In gleicher Höhe liegen drinnen die Kämpfer der Schildbögen, draussen der erste Keilstein des Strebebogens. Die Wandstrebe X ruht nicht auf dem Gurtbogen des Seitenschiffs; thäte er das, so würde seine Last eine schräge Richtung nach einwärts nehmen und die tragende Säule aus dem Lot bringen; anstatt dessen ist er auf Kragsteine gestellt und damit das Gleichgewicht gesichert.



Ostansicht von Notre-Dame in Dijon.

Die Apsis ist polygonal, ohne Deambulatorium; sie baut sie in zwei Fenstergeschossen auf, deren erstes nach aussen vorspringt, während sich im Innern ein Laufgang bildet.

Eigenartig, wie alles an dieser Kirche, ist auch die Fassade (Taf. 418). Sie wird (vgl. den Grundriss Taf. 367) von einer tiefen, nach drei Seiten offenen Vorhalle flankiert. Die Träger des Erdgeschosses sind Bündelsäulen von äusserster Leichtigkeit. Die Halle des zweiten Geschosses öffnet sich gegen das Schiff. Die beabsichtigt gewesenen Türme sind nicht ausgeführt. Wir haben die gotische Uebersetzung einer altburgundischen Anlage vor uns, speziell an Paray-le-Monial erinnernd. Eine ungemein sinnreiche Anordnung der inneren Stützen ermöglichte es, die Fassade von vorspringenden Streben frei zu machen. Die Teilung der oberen Geschosse ist, allen gotischen Regeln entgegengesetzt, aus-

schliesslich eine horizontale. Die Galerien, wie die sie trennenden hohen Friese, von ganz aparter Komposition und vollendet schön gearbeitet. Wie die Türme beschaffen sein sollten, können wir uns nicht mehr vorstellen.

Der Chor der Kathedrale von AUXERRE (Taf. 394) wurde erbaut von etwa 1215—1234. Die Konstruktion ist der oben beschriebenen ähnlich; der Schildbogen von der Abschlusswand getrennt, so dass ein zweiter innerer Umgang über dem Triforium entsteht. Im Langchor waren ursprünglich wohl auch hier sechsteilige Gewölbe projektiert. Unvergleichlich kühn, wie der Grundriss Taf. 366 wenigstens ahnen lässt, ist der Rundchor und der Umgang [1]) behandelt, das Leichteste, Lichteste, Durchsichtigste was das 13. Jahrhundert (neben der Ste. Chapelle in Paris) überhaupt geschaffen hat. Hinzufügung eines Kapellenkranzes hätte den Eindruck nur schwächen können. Desto poetischer, um das Wort einmal zu gebrauchen, wirkt die einzige Marienkapelle. Eine wunderbar sichere Charakteristik des Details war nötig, um diese Säulen und Rippen nicht zerbrechlich erscheinen zu lassen. Bezeichnend für die Unabhängigkeit von der französischen Schule ist die Unkenntnis des Fenstermasswerks. Der Teilungspfosten, so dünn er ist, ist noch aus mehreren Werkstücken gemauert. Pfosten aus einem Stück kommen in Burgund vor 1260 nicht vor.

Die Kirche Notre-Dame in SEMUR-EN-AUXOIS (Taf. 393) wurde begonnen um 1220. Die Formen des Chors sind erheblich altertümlicher als die des Langhauses, mag auch der wirkliche Zeitabstand kaum mehr als drei Dezennien betragen. Der Wert dieses Bauwerkes liegt in der Sicherheit der Konstruktion und der Eleganz der Steinmetzarbeit; die Proportionen sind eine Verirrung und waren schwerlich von Haus aus so extravagant gedacht. Ausser einem achteckigen Zentralturm hat die Kirche Fassadentürme und eine weit vorspringende Vorhalle; auch für die Querschiffsfronten waren Vorhallen beabsichtigt.

Dem burgundischen Stilgebiet blieb auch in dieser Epoche die westliche Schweiz eng verbunden. S. Peter in GENF (Taf. 395) gibt das System der kleinen burgundischen Kirchen (von denen die Schweiz in MOUDON und NEUCHÂTEL Beispiele besitzt) in Anwendung auf eine Kathedrale: sehr breite Arkaden, massige Gliederpfeiler, ein rundbogiges Triforium. In Betreff der Gewölbe haben während der langen, das ganze 13. Jahrhundert umfassenden Bauzeit die Absichten mehrfach geschwankt; eine Zeitlang waren sie sechsteilig projektiert ge-

---

[1]) Die Stellung der Rippen Weiterbildung des zuerst im benachbarten Pontigny ufgebrachten Motives.

wesen, vgl. den von einer Konsole getragenen Dienst über der Spitze des Scheidbogens. Der nach 1232 ausgebaute Chor erinnert an den der Kathedrale von Lyon; ausgezeichnet schön, jedoch noch wesentlich romanisch, seine Details. — Das zweite Hauptmonument ist die Kathedrale von LAUSANNE (Taf. 395). Nach dem Brande von 1219 und wieder 1234 begonnen, wurde sie 1275 geweiht. Auch hier Uebergang von sechsteiligen zu oblongen Gewölben; der Lichtgaden erinnert, wie auch in Genf, an das System der Normandie, ohne jedoch dass ein Einfluss von dort anzunehmen wäre. Der grosse Ruf, dessen sich die Kathedrale von LAUSANNE erfreut, ist übertrieben; die ältere Schwesterkirche in Genf ist ihr sowohl in den Proportionen als im Detail überlegen.

Im 13. Jahrhundert wurden auch die SÜDLICHEN NIEDERLANDE[1]) zu einer Provinz der grossen französischen Schule. Sie waren frühzeitig in die gotische Bewegung hineingezogen vermöge ihrer Nähe zu deren ältesten Herden, aber sie verhielten sich wesentlich passiv zu ihr und gelangten zur Klärung erst spät und mit weit weniger positiver Eigenart, als der normännische und burgundische Provinzialismus. Für den Verlauf im einzelnen machte die geographische Nachbarschaft mehr aus als die Stammesverwandtschaft.

Wir finden die welschen Maasgegenden bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im Gefolge der deutschen Rheinlande, die von Niederdeutschen bewohnten Landschaften Flandern und Hennegau zu Frankreich neigend. Die Kathedrale von Tournay vermittelte rheinische Kompositionsmotive an Noyon und Soissons, die von Cambray empfing die konstruktive Gegengabe der Schule von S. Denis, zu deren frühesten und mächtigsten Pflanzbauten sie gehörte, und auch die von Arras (gleich Cambray in der Revolution zerstört) zählte noch ganz zur picardisch-französischen Schule. Entfernen wir uns aber aus diesem südlichsten Grenzstreifen und betreten das heutige Belgien, so finden wir die dortige Architektur noch lange auf der Stufe des Uebergangsstils verharrend. Neben den französischen Einflüssen machen sich normännische bemerklich. Im inneren System weite Arkaden auf Rundpfeilern mit runden Basen und achtseitigen Kapitellen, die Dienste auf Konsolen, die Fenster schmal und überspitz, öfters in Gruppen unter einem zusammenfassenden Rundbogen, polygonale Chöre mit Umgang, aber ohne Kapellen, Zwerggalerien und Rundbogenfriese, Zentraltürme,

---

[1]) Nicht zu vergessen ist, dass im Mittelalter ihre Grenzen weiter südlich liefen, als heute; Arras, Lille, Cambray sind erst in der Neuzeit zu Frankreich geschlagen.

keine Strebebögen — das sind die Merkmale der südniederländischen Gotik bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Wichtigste Beispiele: S. Jacques und S. Quentin in TOURNAY, S. Martin in YPERN (seit 1221), S. Pamele in OUDENAARDE (seit 1234), Abteikirche zu VILLERS (1240—1260), die Kirche zu LISSEWEGHE; vgl. unsere Tafel 397.

Um 1250 verschwinden die romanischen Reminiscenzen und das französische Modell dringt gänzlich durch, wenn auch noch immer in einigermassen rückständiger Behandlung. Dem Rundpfeiler bleibt die belgische Gotik über das 13. Jahrhundert hinaus anhänglich; der Kapellenkranz findet jetzt Aufnahme, obschon nicht allgemeine; der Strebebogen ist bald vorhanden, bald fehlt er; die Raumverhältnisse — und dies ist von allen Neuerungen die wichtigste — werden erheblich schlanker. Der Chor von S. Gudule in Brüssel, das Langhaus von S. Martin in Ypern, die Frauen- und die Salvatorskirche in Brügge (ausnahmsweise mit Gliederpfeilern) u. a. m. sind Gebäude, die den Bürgersinn und die Willenskraft der eben damals zur Blüte aufsteigenden flandrischen Städte stattlich repräsentieren. Aber der feinere Reiz und Adel der französischen Vorbilder hat sich verflüchtigt und Entschädigung durch selbständige Gedanken suchen wir umsonst. Die Zeit, ihr Eigenes auszusprechen, kam für die niederländische Architektur erst im 15. Jahrhundert.

4. Die doktrinäre Spätgotik.

Die erste Entfaltung, das Wachsen, das Ausreifen der französischen Gotik, alle drei zusammen genommen, d. i. die Zeit vom Chor von Saint-Denis bis zum Chor von Beauvais und den Querschiffassaden der Notre-Dame von Paris, umfassen wenig mehr als hundert Jahre Darauf folgte eine reichlich zweihundertundfünfzig Jahre dauernde Epigonenzeit. Sie war als solche schon erkennbar in den letzten Jahren Ludwigs IX. und verläuft sich ohne deutliche Grenze in die Renaissancebewegung unter Franz I. Das Wissen und Können dieser späteren Geschlechter war sicher nicht kleiner, als das der klassischen Epoche; was ihnen fehlt, ist die Ursprünglichkeit der Empfindung, die Frische der Inspiration. Waren diese aber überhaupt noch möglich? Einem jeden Baustil ist durch sein eigenes Lebensgesetz ein Gipfel vorausbestimmt, über den er nicht hinaus kann. Die Geschwindigkeit, mit welcher die Gotik den ihrigen erreichte, war nur möglich geworden durch äusserste

Konzentration des Problems — frühzeitige Erschöpfung des Problems vom Standpunkte der Nachfolger betrachtet. Kein Weg führte mehr zurück zu den zahlreichen, eine Erweiterung des Aktionsfeldes versprechenden Abzweigungspunkten, an denen die aufsteigende Entwicklung eilig vorübergegangen war. Nun ist aber nicht bloss eine Eigentümlichkeit des französischen Geistes, wie seine heutigen Vertreter zu meinen scheinen, sondern jeder lebendigen Kunst, dass sie sich der blossen Wiederholung dessen, was schon einmal gesagt ist, nicht hingeben kann, ohne sich selbst das Grab zu graben. In solcher Lage ist nur nach zwei Seiten noch Bewegung möglich: entweder sucht man das übernommene Prinzip, von dem man ebensowenig abgehen kann als will, noch reiner, noch feiner, noch schärfer, noch allseitiger in der Folgerichtigkeit herauszuarbeiten, wobei unvermeidlich Gefühl und Phantasie vor dem Verstande sich zurückziehen, — oder die beiden ersteren machen sich Luft, indem sie den Kern der Sache umgehen, sich auf Nebendinge werfen, und dann tritt Verkünstelung, Ueberfeinerung und bald auch Willkür und Stillosigkeit ein. Keines von beiden blieb der Epigonengotik erspart: das erstere geschah in ihrer langdauernden ersten, das andere in ihrer kürzeren zweiten Hälfte. Jene umfasst das ganze 14. Jahrhundert, dazu je ein Menschenalter vom Ende des 13. und vom Anfang des 15. Sie zur »Hochgotik« zu rechnen, wie oft geschieht, ist gänzlich irreführend, denn sie trägt alle Merkmale einer Kunst an sich, die ihren Höhepunkt hinter sich hat. Wir glauben das Wesen ihres Stiles am kürzesten zu kennzeichnen, wenn wir ihn den »doktrinären« nennen.

Die Schwäche dieser Epoche liegt nicht etwa im plötzlichen Ausbleiben der genialen Kraft, sondern darin, dass für solche kein Platz mehr war. Ausserdem war die Bauthätigkeit Frankreichs, wenigstens auf kirchlichem Gebiete, in dieser Zeit quantitativ entschieden ein Rückgang. Es erklärt sich das noch mehr aus der Sättigung des Bedürfnisses als aus der Erschöpfung der Mittel; indes nicht daraus allein. Bei den Franzosen pflegen Ebbe und Flut ihrer Geistesgeschichte in viel höherem Grade als bei anderen Völkern an die Gezeiten ihrer äusseren Glückslage gebunden zu sein. Man wird nicht bezweifeln wollen, dass der Ruhm, den die Kreuzzüge dem französischen Namen brachten, und die kluge und glückliche Leitung des Staates vom siebenten bis auf den neunten Ludwig viel zu der schaffensfrohen Stimmung in der Jugendzeit der Gotik beigetragen haben. Das 14. Jahrhundert aber sah, mit kurzer Unterbrechung, nur unfähige Regenten,

es brachte den hundertjährigen Krieg mit England, die Bauernunruhen, den schwarzen Tod — um nur diese auffälligsten Nöte zu nennen —, es erlebte den Anfang des Zwiespaltes zwischen dem sich verwandelnden Zeitgeist und den ererbten Daseinsformen des Mittelalters. Ein grosser Teil der kirchlichen Bauthätigkeit war ohnedies von vornherein an die Pflicht des Fortführens der in der vorigen Epoche begonnenen Werke gebunden: eine fatale Pflanzschule der Routine und des Doktrinalismus. Als eine glückliche Oase wird die Regierungszeit König Karls V. (1364—80) gepriesen. Er und sein Bruder, Herzog Johann von Berry, nehmen unter den fürstlichen Mäcenen des mittelalterlichen Frankreichs, was ihr persönliches Verhältnis zur Kunst betrifft, wohl den ersten Platz ein, aber ihr Eifer wandte sich vornehmlich der weltlichen Baukunst zu. Hätten die Schlösser nicht auch Kapellen gefordert, so wäre die Kirchenarchitektur unter dieser luxuriösen Regierung leer ausgegangen. Es sind die ersten, schon deutlichen Anzeichen dafür, dass die kirchliche Kunst bald aufhören wird, die alleinige Stilbildnerin zu sein.

In der folgenden Uebersicht der Denkmäler geben wir nur eine beschränkte Auswahl des Wichtigsten. Das verhältnismässig regere Leben besassen die peripherischen Landesteile. Der Süden, der so lange brach gelegen hatte, muss sogar die baugeschichtlich interessanteste Provinz im Frankreich des 14. Jahrhunderts genannt werden. Den ihm eigentümlichen Typus werden wir in einem besonderen Kapitel schildern. Von Bauten nach französischer Art kommen die am Schluss der vorigen Epoche begonnenen Kathedralen von NARBONNE, TOULOUSE, LIMOGES, CLERMONT-FERRAND (S. 116) noch einmal in Betracht, da ihre Ausführung wesentlich in diese fällt und denn auch reichlich trocken geraten ist. Kleiner, aber eines der originellsten und reizvollsten Architekturstücke des ganzen Jahrhunderts ist der um 1320 in Arbeit genommene Chor von S. Nazaire in CARCASSONNE, wahrscheinlich das Werk eines Nordfranzosen. Gleichen Ursprunges und gleichen Lobes wert ist die Kathedrale von BAYONNE, in der Harmonie der Proportionen und der Mässigung der Formen eigentlich noch ein klassisches Werk (ein Jahrhundert älter das Erdgeschoss des Chors). Wesentlich von der ungünstigen, pedantischen Seite zeigt den Zeitgeschmack der (angeblich 1260—1310? erbaute) Chor der Kathedrale von BORDEAUX, wenn er auch durch den Ernst und die Grösse seiner Raumverhältnisse zu den Hauptleistungen der Epoche gezählt werden muss. Im Norden steht die Normandie unbestritten an der Spitze. Die Marienkapelle und die Kreuzschiffsfassaden der Kathedrale von ROUEN, die Haupt-

fassade der Kathedrale von SÉEZ, der Turm von S. Pierre in CAEN kommen in der Korrektheit und Eleganz ihrer Formen dem Stil Louis' IX. nahe genug; vor allem aber hat die Normandie den einzigen ganz grossartigen Neubau der Epoche hervorgebracht, S. Ouen in ROUEN (Chor 1318—38, Querschiff und Langhaus im 15. Jahrhundert, aber in engem Anschluss an die älteren Teile). Beinahe ebenbürtig war die Abteikirche S. Bertin in SAINT-OMER (begonnen 1326, spät vollendet, in der Revolution abgebrochen). In der Picardie und Isle-de-France wurde nur ganz wenig gebaut und dies wenige würden wir meist gern vermissen, wie die Chorerweiterung der Notre-Dame in PARIS und die seitlichen Anbauten in SAINT-DENIS, LAON und AMIENS. Die Champagne hat die kleine, aber allerdings vorzüglich lehrreiche Kirche S. Urbain in TROYES, das Langhaus der Kathedrale derselben Stadt und das der Kathedrale von AUXERRE. Im Osten repräsentieren S. Bénigne in DIJON, die Kathedrale und S. Gengoult in TOUL den Uebergang vom klassischen zum doktrinären Stil. Endlich eine Hauptleistung des letzteren, auf deutschem Boden, aber französisch gedacht, ist die Kathedrale von METZ; wesentlich seit 1330.

Die südlichen Niederlande schliessen sich jetzt stilistisch ganz eng an die französischen Nachbarprovinzen an, übertreffen sie aber an Unternehmungslust. Ganz ersten Ranges — wenn wir auch einschränkend hinzufügen müssen: im Sinne der Zeit — ist der imposante Chor der Kathedrale von TOURNAY (gew. 1338, Taf. 397). Von 1350 ab wurde das Langhaus der Ste. Gudule in BRÜSSEL (Taf. 398) weitergebaut; auch die Fassade (Taf. 415) ist als Komposition ein charakteristisches Werk dieses Jahrhunderts, wenn auch die Ausführung dem folgenden gehört. Ferner wurden in Brabant drei grosse Kathedralen begonnen: in MECHELN 1341, in ANTWERPEN 1352, in LÖWEN 1373; langsam ausgeführt, und deshalb überwiegend schon das Gepräge der letzten gotischen Manier tragend. Sodann zahlreiche Ordenskirchen.

Insofern er kein Entwicklungsziel hat, hat der doktrinäre Stil auch keine innere Geschichte. Aber an Bestimmtheit und Einheit der Stimmung fehlt es ihm keineswegs. Ja, die Gleichförmigkeit ist in keinem Jahrhundert so gross gewesen, wie in diesem, so dass man, trotzdem ein beherrschender Mittelpunkt fehlt, kaum noch von Provinzialschulen reden kann. Weit entlegene Bauten, wie etwa die Chöre der Kathedralen von Bordeaux und von Tournay, könnten ebensogut in nächster Nachbarschaft entstanden sein.

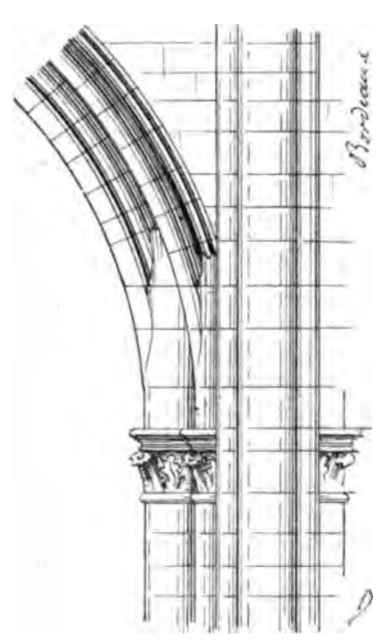
Der Grundriss bietet nur zu wenigen Bemerkungen Anlass. Erstens ist es ein bestimmtes Chormotiv — die Zusammenziehung des

Kapellenkranzes mit deren Umgang unter einem gemeinschaftlichen Gewölbeschlussstein —, das jetzt eine ziemliche Verbreitung findet. Zum erstenmal tritt das Motiv als ein ganz individuelles auf am Chor der Kathedrale von Soissons, beg. 1212. Gleichzeitig sodann an einem weit entlegenen Ort, an der Kathedrale von Bayonne, zu deren Chor der Grundstein 1213 gelegt wurde; die Lösung ist nicht nur besser gelungen als in Soissons, sondern eine der schönsten an sich, die wir kennen, indem sie die Momente der Gliederung und der Zusammenfassung des Raumes in vollendeten Einklang bringt. Wahrscheinlich von Bayonne übertragen in Uzeste unweit Bordeaux und in der Kathedrale von Pamplona auf der anderen Seite der Pyrenäen. Was nun die weiteren Fälle betrifft, so sind sie örtlich weit zerstreut, haben aber doch das Gemeinsame, dass sie alle an der Seeküste liegen. Der Zeit nach folgen nunmehr die Liebfrauenkirche in Brügge (das Jahr des Baubeginns nicht bekannt, jedenfalls nach der Mitte und vor dem Ende des 13. Jahrhunderts) und die Marienkirche in Lübeck (beg. 1276). Die letztere ist ersichtlich Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von hierher gehörigen Kirchen, sowohl an der deutschen als an der schwedischen Küste der Ostsee, wie Brügge wenigstens mutmasslich Ausgangspunkt für die niederländische Gruppe: S. Bavo in Gent, Kathedrale von Tournay, Kathedrale von Utrecht — diese noch vor Ende des 13. Jahrhunderts, dann mehreres aus dem 14. und 15. Wie der jüngste der diesem Typus folgenden Bauten, die Kathedrale von Quimper in der Bretagne, einzureihen sei, wissen wir nicht zu sagen; auch nicht, was etwa die französische Westküste noch sonst an einschlägigen Beispielen darbietet.

Viel allgemeiner verbreitet, so recht zur Signatur des doktrinären Stils gehörend, ist die Erweiterung der Seitenschiffe durch fortlaufende Kapellenreihen. Entstanden ist das Motiv aus Zubauten, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts leider anfingen zahlreich zu werden. Die Ausführung war verhältnismässig mühelos — man schob die Wände, die ja fast ganz in Fenster aufgelöst waren, bis zur Aussenkante der Strebepfeiler vor —, der Raumgewinn bedeutend. Von vornherein in den Plan aufgenommen findet sich diese Anordnung zuerst an einigen langgestreckten Choranlagen aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts: Narbonne, Toulouse, Limoges, Clermont, Evreux, Dinan, Rouen, Tournay u. a. m. Bei den Kathedralen, die erst im 14. Jahrhundert ans Langhaus kamen, wurde sie öfters sofort in den Plan aufgenommen, so in Limoges, Tours, Auxerre, Brüssel. Die

Wirkung auf den Querschnitt zeigt Taf. 397, 4. Dem konstruktiven Organismus wird dadurch kein Abbruch, nicht einal eine Veränderung zugefügt; wohl aber ist es ein Verderb für den Raumorganismus, zumal in Anwendung auf die langen Fluchten der Vorderschiffe. Denn das Auge findet hier gar keinen zusammenhängenden Abschluss mehr, nur die, ähnlich Theaterkulissen, quergestellten Flächen der den Kapellen als Zwischenwände dienenden Strebepfeiler.

Die Querschnittsproportionen sind nicht höher, als sie schon am Schluss der vorigen Epoche waren, aber durch noch schlankere Bildung der Glieder, durch noch weitergehende Verwischung der horizontalen Teilungen, insbesondere die Verschmelzung des Triforiums und der Oberlichter, wird der Eindruck unbedingten Höherstrebens um einen weiteren Grad gesteigert.



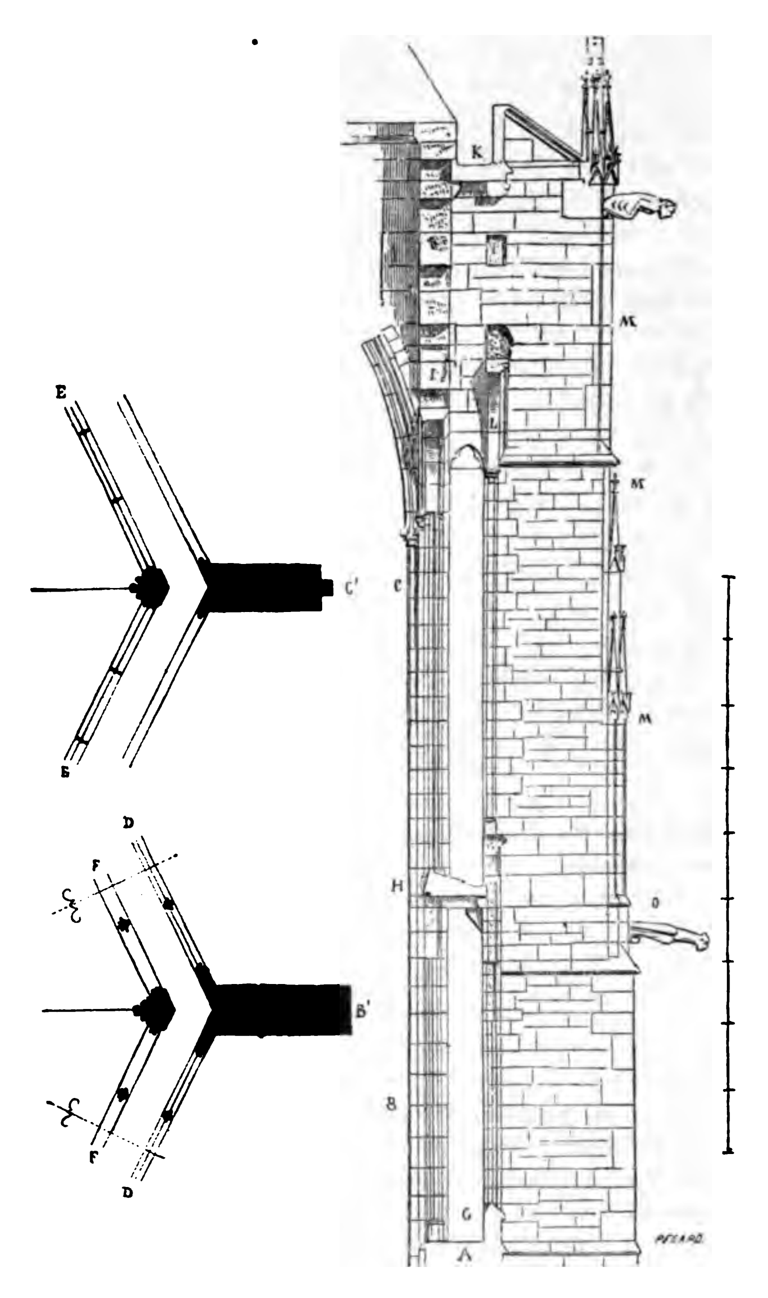
In den Details ist das 14. Jahrhundert erfindungsarm. Es hält sich an die zum Schluss der klassischen Zeit festgestellten Muster, nur dass sie magerer und schärfer zugeschnitten werden. Als der Förderung noch bedürftig wurden die Pfeiler angesehen. Sie sollten mit dem, was sie tragen, in noch engere Uebereinstimmung gebracht werden. Für den Horizontalschnitt wurde das übereck gestellte Quadrat gewählt, eine Form, in der die beiden bisherigen Entwicklungsreihen — der mit alten und jungen Diensten besetzte Cylinder und das Quadrat mit abgetreppten Vorlagen — ihre Vereinigung fanden. Die Zahl der Dienste ist acht oder zwölf. Das Kapitell schrumpft zu einem schmalen, mit Laubwerk dekorierten Bande zusammen. Der dem Hauptschiff zugekehrte alte Dienst wird zuweilen in halber Höhe mit einer Statue geschmückt, die auf einer Konsole steht und von einem Baldachin geschützt wird (früher nur an den Wanddiensten von Chören und einschiffigen Kapellen). Dann findet sich zuweilen Durchführung der Pfeilerdienste über das Kapitell hinaus, wo sie sich mit der Archivolte schneiden; eine ebenso mühsame als hässliche Bravourleistung des Steinschnitts (vgl. beistehende Figur). Das Masswerk hält

sich an die überlieferten Grundformen, sucht indes durch Einschiebung von Pässen die Unterschiede der grösseren und kleineren Oeffnungen möglichst auszugleichen; es bevorzugt die Teilungen 3 (oder 2 × 3), 5, 7 anstatt der früher üblichen in 2 oder dessen Potenzen. — Das Strebewerk soll eine möglichst leichte und zugleich dekorative Wirkung abgeben. Die Fialenkrönungen werden oft höchst kompliziert, mit übereck gestelltem Grundriss. Der Strebebogen wird am liebsten nicht mehr übermauert, sondern trägt auf seinem Rücken eine Arkadenreihe oder masswerkartige Glieder, welche die Wasserleitung aufnehmen.

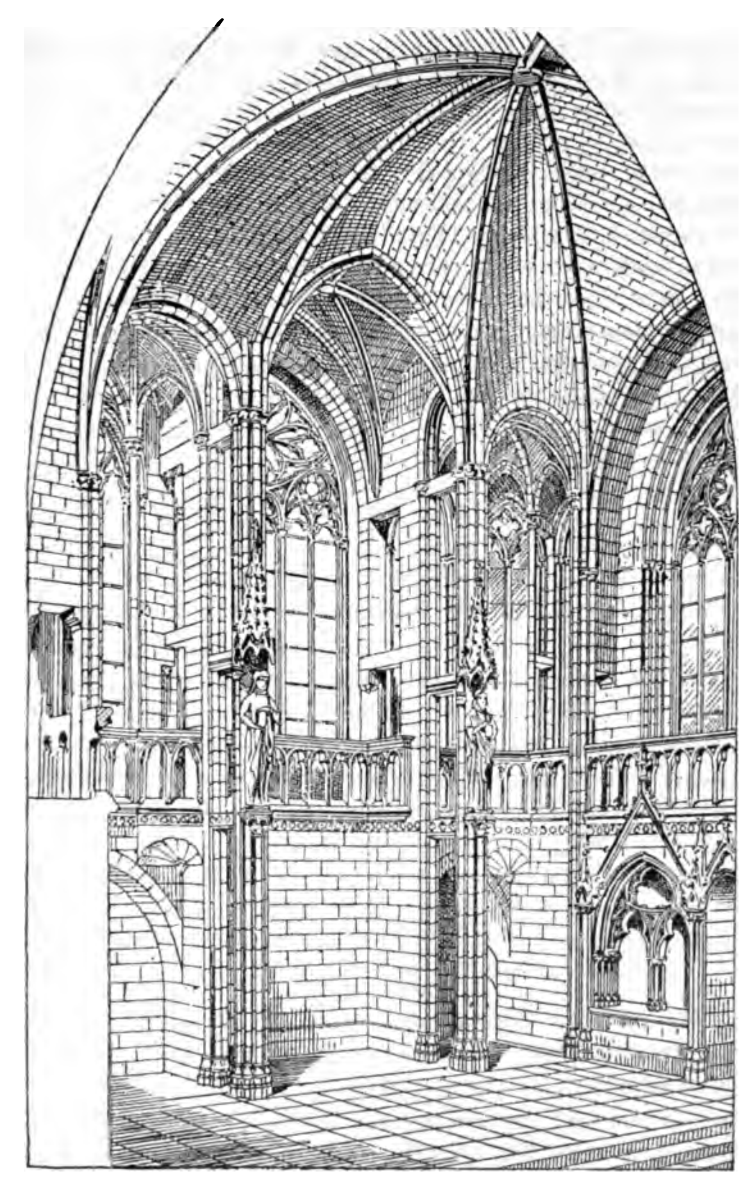
Prüfen wir den Gesamteindruck und fragen, weshalb die Meister des 14. Jahrhunderts trotz ihrer entschieden aufs Grosse gerichteten Denkweise und ihrer souveränen Beherrschung aller Kunstmittel uns doch nicht auf die freien Höhen der Empfindung zu führen vermögen, auf denen die klassische Zeit heimisch war, so werden wir antworten: doch wohl zuletzt deshalb, weil ihnen jeder Rest von Naivetät abhanden gekommen war. Mit kalter Sicherheit gehen sie ans Werk, dessen Bild sie nicht innerlich erlebt und erschaut, sondern errechnet haben. Sie wissen und können alles, aber sie sind ohne Begeisterung; sie haben eine, fast möchten wir sagen, beleidigende Art, dem Beschauer ihr Ueberlegenheit fuhlbar zu machen; sie verstehen zu glänzen und selbst Bewunderung zu erzwingen, aber nicht zu erwärmen.

Hier möge die Beschreibung einiger individuell bedeutender Bauten sich anschliessen.

S. Urbain in Troyes (Taf. 367, 389). Die Kirche ist gestiftet 1262 von einem auf dem päpstlichen Stuhl erhöhten Stadtkinde, Urban IV. Weitere Baudaten sind nicht bekannt. Viollet-le-Duc hat sie gepriesen als das Werk eines seiner Zeit weit vorausgeeilten, verwegenen Genies, aus welcher These dann Fr. Adler weitgehende Folgerungen für die deutsche Baugeschichte gezogen hat. Neuere französische Forscher haben indes die aus stilgeschichtlichen Gründen auch uns überwiegend wahrscheinlich dünkende Ansicht ausgesprochen, dass die Ausführung durch den kaum zwei Jahre nach der Gründung erfolgten Tod des Papstes unterbrochen und frühestens zu Anfang des 14. Jahrhunderts wieder aufgenommen sei. Der Grundriss ist sehr einfach, dem Provinzialgebrauch entsprechend. Was unsere Aufmerksamkeit verdient, ist die Konstruktion. Die umstehende Ergänzungsfigur gibt den Schnitt durch die Chorapsis nebst zwei Horizontalschnitten; B' entspricht der Höhenlage B, C' der Höhenlage C. Wie



S. Urbain in Troyes (Viollet-le-Duc).



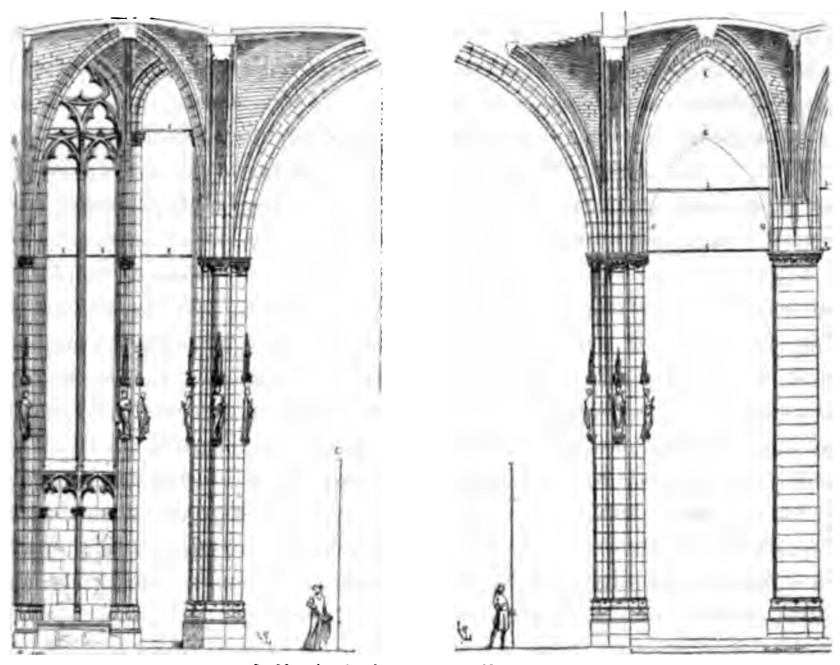
Presbyterium der Kirche von Tour in der Normandie (nach Planat).

man sieht, ist die in der champagnisch-burgundischen Schule schon im 13. Jahrhundert ausgebildete Zerlegung der Wand in zwei Schalen so weit wie möglich getrieben. Das Glasfenster liegt bei D, bei F offenes Stab- und Masswerk. Auf der Höhe C' wird das Verhältnis umgekehrt.

In derselben Weise kontrastieren die Fenster der Seitenschiffe mit denen des Hochschiffs. Es wird damit für die unteren Teile eine Raumerweiterung geschaffen, die eines pikanten perspektivischen Reizes nicht ermangelt, aber im Gesamteindruck schliesslich doch nicht sehr stark zur Perzeption kommt. Die Verdünnung der aufsteigenden Glieder ist so weit getrieben, dass man an eine aus Eisenstäben konstruierte Glaslaterne sich erinnert fühlt. Indes nur für die Innenansicht hält der Eindruck vor; treten wir hinaus, so löst sich das Unglaubliche dieser Stützen, die unter dem leisesten von der Senkrechten abweichenden Drucke zerbrechen müssten, sehr einfach dahin auf, dass sie an solide Strebepfeiler angeklammert sind, wie Epheuranken an eine Mauer. Es ist die übermütige Paradoxie eines blasierten Kopfes, die in ihrer geistreichen Durchführung ein »Bravo!« der Sachverständigen verdienen mag — aber sicher keine künstlerische Grossthat. Nicht weniger gesucht ist die Pfeilerbildung; wir werden sie in der Schlusslieferung in Detailzeichnungen mitteilen; sie sind das früheste Beispiel der Identifizierung des Archivolten- mit dem Rippenprofil. Weiter beachte man das prahlerische Virtuosentum des Strebebogens, zur Karikatur gesteigert, in den Vorhallen (Viollet-le-Duc I, 80, 81).

Chor von S. Nazaire in Carcassonne. Um 1320 einem romanischen Langhause hinzugefügt. Nicht weniger virtuos, aber weniger extravagant behandelt als S. Urbain. Der Grundriss (Taf. 117) zeigt einen weit auslandenden Querbau, an den sich das Altarhaus als einfaches Halbpolygon anlegt; nach Westen eine geschlossene Mauer, nach Osten ein doppeltes Seitenschiff, das Innere eigentlich nur ein enger Durchgang, das Aeussere nach Art der Cistercienserkirchen in rechtwinklige Kapellen zerlegt, deren Zwischenwände aber nur bis zum ersten Viertel der Höhe reichen, um sich dann fensterartig in Stab- und Masswerk aufzulösen. Die nebenstehende Figur gibt in A den Schnitt durch die Seitenschiffe auf der west-östlichen, in B eine Travee auf der nord-südlichen Linie. Aller Nachdruck liegt auf dem Ausblick aus dem finstern und massigen romanischen Langhaus in den in eine dreifache Reihe schlanker Stützen aufgelösten, überaus leichten und luftigen Ostbau. Aber nicht nur mit dem Kontrast ist gerechnet, sondern zugleich mit der Analogie. Denn eben die älteren, romanischen Teile sind es (Taf. 127), denen der offenbar aus dem Norden stammende Meister das seiner eigenen Schule unbekannte Prinzip der Hallenanlage entlehnt hat. Und zwar in einer für das konsequente Denken des 14. Jahrhunderts bezeichnenden Steigerung. Die ältere Fassung forderte nur gleiche Kämpferhöhe, gab aber bei ungleicher Spannweite ungleiche Scheitelhöhen. Der gotische Meister wählte umgekehrt gleiche Höhe der Schlusssteine und ungleiche der

Gewölbeanfänger, zu welchem Zwecke Stelzung der Rundpfeiler eintreten musste. Nicht zu verschweigen ist die Verwendung von eisernen Zugstangen, die hier wohl zum erstenmal in einem Innenbau offen zu Tage treten — ein Eingeständnis, dass die natürlichen Grenzen der Konstruktion überschritten sind. Die Formen sind von vollendeter Eleganz, knapp und schlank, aber nicht mager wie in S. Urbain, und die Glasmalerei, der hier eine besonders wichtige Rolle zugeteilt ist, entfaltet eine wunderbar zarte Farbenkunst. Der allgemeine Eindruck



S. Nazaire in Carcassonne (Viollet-le-Duc).

ist, wenn überhaupt mit etwas, so am ehesten mit der Ste. Chapelle in Paris zu vergleichen, jedoch weltlicher, heiterer, delikater.

S. Ouen in Rouen (Taf. 368, 400, 422). Im Gegensatz zu der hochindividuellen und pointierten Behandlung der vorgenannten Denkmäler gibt S. Ouen eine Normalanlage, neben der Kathedrale von Bayonne die am edelsten und gemässigtsten durchgeführte des ganzen Jahrhunderts. Die Vereinfachung des Chorschlusses auf das Fünfachtelschema ist in Betracht des engen Querschnittes eine weise Massregel. Das Triforium erscheint in der geometrischen Darstellung zu hoch, schiebt sich aber durch die optische Verkürzung zu einer sehr schönen Proportion zurecht. Unübertrefflich klar sind die Durchblicke in die Seitenschiffe. Geräuschlos, ohne Anstrengung, ohne Widerstand voll-

zieht sich das Spiel der Kräfte. Wir möchten sagen, um den Eindruck in einem Gleichnis wiederzugeben, dass es die stille, kühle Luft eines gedämpften Herbsttages sei, die uns in diesem klassischen Gebäude der Nachblüte umfängt. (Der Aussenbau von anderem Charakter, ein Werk des späteren 15. Jahrhunderts.)

5. Die letzte Manier.

Eine im Innersten andere als die Spätgotik des 14. Jahrhunderts ist diejenige des 15. Die herkömmlichen Prädikate: Entartung, Verwilderung, Auflösung — geben das Wesen der Veränderung sehr einseitig wieder.

Ein jeder Baustil — wenigstens jeder europäische bisher — gelangt in seinen Abwandlungen auf einen Punkt, wo sein spezifisches Prinzip aufhört zeugungskräftig zu sein, wo aber eine grössere oder kleinere Menge allgemeiner künstlerischer Energie noch vorhanden ist, die nun — weil sie sonst der Erstarrung und dem Tode anheimfallen müsste — sich daran macht, die ererbten Formen, aus ihrem System herausgelöst, ja oft sogar ihrem eigentlichen Sinne entgegengesetzt, zu freien Wirkungen aufzubrauchen. Dieselben liegen dann, da sie rein architektonische nicht sein können, regelmässig nach dem malerischen Pole hin. Wollen wir eine historisch begrenzte Stilbezeichnung auf inhaltlich verwandte Erscheinungen ausdehnen, so dürfen wir bündig sagen: ein jeder Baustil hat zur letzten Phase das Barock [1]). In diesem Sinne gewisse Eigenschaften der spätesten Antike wie auch des spätesten romanischen Stils »barock« zu nennen, hat man sich schon gewöhnt; tiefer noch, meinen wir, trifft dies Gleichnis für die letzte gotische Manier zu, wenn wir auch nicht vergessen wollen, dass es nur ein Gleichnis ist. Aber gewiss ist mit demselben ein Gesichtspunkt gewonnen, der die Erkenntnis erleichtert, dass auch in der sogenannten Willkür der Spätgotik Zusammenhang und Idee ist.

Bis jetzt ist die letzte Manier der Gotik ein Stiefkind der Forschung gewesen. Für die Geschichte der Architektur im engsten Sinne ist die Aufgabe auch nicht vorzugsweise anziehend, als Teil der all-

---

[1]) Während des Druckes finde ich, dass Jakob Burckhardt schon 1843 fast dasselbe gesagt hat; in einem verschollenen Aufsatz »Ueber die vorgotischen Kirchen am Niederrhein« kommt eine Anmerkung vor (citiert in der biographischen Skizze von Hans Trog, Basel 1898, S. 24), die so lautet: »Rokoko entsteht immer da, wo die eigentliche Bedeutung der Formen vergessen worden ist, die Formen selbst aber um des Effektes willen fortwährend und zwar mit Missverstand benutzt werden. Es gibt sonach einen römischen, gotischen u. s. w. Rokoko.« Burckhardt hat nach damaligem Sprachgebrauch in »Rokoko« das eingeschlossen, was er selbst später unter »Barock« definiert hat.

gemeinen Geschiche des Geschmacks betrachtet, wäre sie aber jeder Mühe wert. Wir an dieser Stelle können sie nur streifen, da sie über unser Hauptthema weit hinausgreift. — Klar ist, dass die bisherige wunderbare Geschlossenheit der Geschichte der französischen Gotik mit dem Eintritt in die letzte Manier aufhört. Die entscheidenden Impulse gehen nicht mehr von Frankreich aus, sie sind auch nicht auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst zu suchen. Es handelt sich um eine allen mitteleuropäischen Völkern gemeinsame Umstimmung des allgemeinen Stilgefühls. Ihren frühesten Ausdruck hat dieselbe, nachdem in manchen Einzelheiten England vorausgegangen war, wenn wir uns nicht täuschen, in den Niederlanden gefunden, und zwar in der niederländischen Profanarchitektur. Das sind wichtige Wegweiser zu den psychologischen Quellen des neuen Phänomens.

Die Anschauungen der Kunstgeschichtsschreibung haben sich, was den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit betrifft, in bemerkenswerter Abstufung gewandelt. Früher betrachtete man das 15. Jahrhundert in Italien einerseits, in den transalpinen Landen andererseits als zwei geschiedene und entgegengesetzte Welten; dann wurde man gewahr, dass die Kunst hüben und drüben doch in einem Hauptpunkte übereinstimmte, im Durchbruch des Realismus, der aber seiner Natur nach auf die imitativen Künste beschränkt blieb, während die tektonischen auf dem Boden des Mittelalters, so meinte man, stehen blieben; nunmehr wird auch diese Beschränkung fallen müssen. Auch die Architektur war bei den nordischen Völkern von dem allgemeinen Verjüngungsdrange ergriffen. Aber allerdings wirkte er nicht von innen nach aussen, sondern von aussen nach innen, sass er nicht im architektonischen Kern, sondern in der dekorativen Hülle. Es waren die Plastik und Malerei, in denen das Neue, das ins Leben treten wollte, zuerst sich seiner selbst bewusst wurde und die nun die Führung übernahmen. Ihren Stilgesetzen sollte die Architektur sich anpassen. Ein vollkommener Umschlag also des Verhältnisses, wie es unter der Herrschaft der echten Gotik gewesen war.

Negativ äussert sich die Sinnesänderung in offenkundiger Gleichgültigkeit gegen das, was der echten Gotik das Höchste gewesen war, gegen das »Organische«. Positiv konnte sie auf dem frei gewordenen Felde nach zwei Richtungen sich bewegen: als Selbständigmachung des Raumbildes und als Selbständigmachung der dekorativen Einzelschönheit. Die erstere wurde bestimmend für die italienische, die zweite für die transalpine Kunst. Jene gelangte alsbald zur Aufkündigung

an das gotische Formenwesen überhaupt, zum Bunde mit der Antike; diese half sich mit den gotischen Formen weiter, aber indem sie dieselben in einem nicht mehr gotischen Sinn verwertete. Die echte Gotik verhält sich schroff abweisend gegen alles, was nicht ihr eigen Fleisch und Blut ist, die letzte Manier dagegen nahm die Einzelformen der Renaissance, so wie sie, durch Vermittlung der Kleinkünste, nach und nach im Norden bekannt wurden, willig auf. Jeder ernstliche Versuch, für die nordische Kunst eine bestimmte Grenze zwischen Gotik und Renaissance zu ziehen, kommt zu dem Ergebnis, dass die Frage falsch gestellt ist. In Wahrheit ist die ganze zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts schon voll Reaktion gegen die Gotik und ist auf der anderen Seite die Epoche, die man gemeinhin als nordische Frührenaissance bezeichnet, von dem wahren Wesen der Renaissance noch gänzlich unberührt. Wir sind deshalb der Meinung, dass das Zeitalter von etwa 1420—1540, obschon es sich zweier geschiedener Stilidiome bedient, nach seiner tieferen Eigenart als ein einheitliches angesehen werden muss. Es ist von der echten Gotik gleich weit entfernt, wie von der echten Renaissance; in ihm ruhen überhaupt die spezifisch architektonischen Aufgaben, sein wahres Interesse gehört allein der Dekoration. Die kleine Welt der Accessorien, der Lettner, Chorschranken und Gestühle, der Altäre, Sakramentshäuschen, Taufbecken, Kanzeln, Reliquienschreine, Grabmäler: diese ist es, in der unsere Epoche sich gross und eigentümlich zeigt, in deren Hervorbringung sie eine unersättliche Freude zeigt, einen unerhörten Aufwand treibt. In dieser Sphäre sind die nordische Spätgotik und das italienische Quattrocento einander ganz willensgleich, und man kann nicht sagen, dass jene diesem in Bezug auf vornehmen Prachtsinn der Stifter, auf Fleiss und Glanz der technischen Ausführung — wie immer man von seiten des Geschmacks urteilen möge — irgend etwas nachgäbe. Die strenge Feierlichkeit der alten Gotteshäuser wird nunmehr in eine Summe malerischer Wirkungen aufgehoben, die Architektur zum blossen Rahmen für unendliche Kostbarkeiten der dekorativen Kunst gemacht. Das Kirchengebäude empfängt damit etwas Wärmeres, Traulicheres, sozusagen Wohnlicheres; es soll als ein Ort charakterisiert werden, der nicht bloss für die grossen Festversammlungen der Gemeinde da ist, sondern an dem jede Korporation, jede Familie der Stadt ihren Anteil hat, ihre besonderen Winkel, ihre eigenen Erinnerungsstätten, wo jeder einzelne zu jeder Stunde, wann immer sein Herz nach einem Moment stiller Weihe verlangt, aus und ein gehen darf.

Die Stilbewegung, von der wir reden, fällt in Frankreich zusammen mit einer merklichen Steigerung der Baulust. Sie setzt ein mit dem Erlöschen des »hundertjährigen« englischen Krieges. Auf eine lange Ebbe der französischen Geschichte folgt jetzt eine fröhliche Flut, wie auf allen Gebieten, so auch auf dem der Baukunst. Die neue Epoche derselben ist zwar innerlichst weltlich gerichtet, aber die Macht der Kirche ist doch noch stark genug, um einen bedeutenden Teil des auffrischenden Kunstlebens in ihrem Rahmen festzuhalten.

Ein grosser Teil der Bauthätigkeit dieser Zeit geht in Herstellungs- und Flickarbeiten, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Kirchen, in Vollendung liegen gebliebener Bauteile, in neugestifteten Kapellen und sonstigen Anhängseln auf und es ist ganz unmöglich, aus dieser unübersehbaren Masse, in der sich zum Teil die wertvollsten Aeusserungen des neuen Geistes verbergen, einen Auszug zu machen. Es gibt kaum eine gotische Kirche in Frankreich, an der nicht an irgend einer Stelle das gotische Rokoko seine Handschrift eingezeichnet hätte. Aber auch die Zahl der einheitlichen Neubauten und der durch ihren Umfang einem Neubau gleichkommenden Restaurationen ist beträchtlich; es sind ihrer zwischen 1440 und 1520 mehr unternommen als in der doppelt so langen vorangehenden Periode. Als ausdrucksvolle Specimina dieser letzten Klasse heben wir hervor: S. Maclou in ROUEN, S. Wulfran in ABBEVILLE, S. Jacques in DIEPPE, S. Maurice in LILLE, die Abteikirche SAINT-RIQUIER, S. Germain in ARGENTAN, Ste. Trinité in VENDÔME, die Kathedralen von NANTES, QUIMPER, SAINT-POL DE LEON, S. Michel in BORDEAUX, S. Nizier in LYON, die Wallfahrtskirchen NOTRE-DAME D'ÉPINE bei Chalôns s. M., S. Nicolas bei Luneville und NOTRE-DAME DU PORT bei Nancy. Sodann war ein ehrenwerter Eifer entbrannt, die am Schluss der klassischen Epoche grossenteils eben erst begonnenen, in den letzten zwei Jahrhunderten aber wenig oder gar nicht vorgerückten Kathedralen zur Vollendung zu bringen. In ROUEN, EVREUX, TOURS, TROYES, TOUL, LYON, VIENNE wurde das Ziel erreicht; anderweitig, so in AMIENS, MEAUX, AUXERRE kam man nicht so weit. In konzentrierter Pracht zeigt sich das gotische Rokoko an einigen Querschiffsfassaden: S. Ouen und Kathedrale von ROUEN (beide im 14. Jahrhundert begonnen), Kathedralen von SENS, SENLIS, EVREUX BEAUVAIS (1500—37). In Bezug auf die Türme war Frankreich in der vorigen Epoche gegen Deutschland und die Niederlande ins Hintertreffen geraten und strengte sich nun an, ihnen gleich zu kommen. Obenan stand in dieser Baugattung, wie früher schon, die Normandie. Allein ROUEN hat drei gewaltige Vierungstürme errichtet: an der Kathedrale (jetzt durch einen

modernen ersetzt), an S. Ouen und S. Maclou; ferner in BAYEUX und ARGENTAN. Für kleinere Kirchen werden westliche Einzeltürme von oft unverhältnismässiger Ausdehnung beliebt: die berühmtesten sind die von HARFLEUR (83 m), HAZEBROUCK (80 m), CAUDEBEC (101 m); die noch weit höher projektierten in ABBEVILLE und SAINT-RIQUIER sind unvollendet geblieben. Auch südlich über die Loire drang die bis dahin dort unbekannt gewesene Leidenschaft für hochragende Einzeltürme vor: S. SAVIN bei Poitiers, S. Michel (a. 1472) und Pey-Berland (a. 1440) in BORDEAUX, Ueberhöhung des romanischen Zentralturms an S. Sernin in TOULOUSE. Die letzten namhaften Turmbauten der Gotik sind der Clocher neuf in CHARTRES (1507—1515) und die Tour S. Jacques in PARIS (1508—22), während die 1507 begonnenen Helme der Kathedrale von Tours schon in Renaissanceformen einlenken. Von dieser Zeit ab bis zur Mitte des Jahrhunderts herrscht in den Details schwankende Willkür: es gibt nicht wenig Kirchen, die sich von denen des späteren 15. Jahrhunderts gar nicht unterscheiden, es gibt andere, in denen gotisches und Renaissancedetail bunt gemischt ist, es gibt auch solche, die nur das letztere anwenden: immer aber ist die Konstruktion noch eine vollkommen gotische. Mit diesen Bastardschöpfungen haben wir uns nicht mehr zu beschäftigen. Ein Hauptbeispiel, dies eine für alle, lehrt unsere Tafel 402 in S. Eustache zu PARIS, begonnen 1532, in pedantisch konsequenter Durchführung kennen.

Man beachte in der obigen Uebersicht die geographische Verteilung. Obgleich nirgends ganz unthätig, hatte die letzte Manier ihre Blüte in den Seestädten des Westens und an der langgestreckten Grenze gegen das burgundische Reich. Schon dieser Umstand deutet auf innigen Zusammenhang mit den Niederlanden. Noch deutlicher wird derselbe, wenn wir das kirchliche Mobiliar ins Auge fassen. Von der Zeit ab, der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, als die Herzöge Johann von Berry und Philipp von Burgund, Brüder König Karls V., in ihre Residenzen Bourges und Dijon flandrische Bildhauer berufen hatten, war der Zuzug derselben ein regelmässiger und immer wachsender geworden. Kein Zweifel, das ganze glänzende Dekorationswesen der französischen Spätgotik ist geistig von den Niederlanden abhängig.

Nur ein kleiner Bruchteil dieser unermesslichen Pracht hat sich bis heute erhalten. Wir nennen: die Chorschranken in ALBY (1472 bis 1512, von einem aus Nordfrankreich stammenden Bischof), AMIENS (seit c. 1500), CHARTRES (1514—29), die Lettner von S. Fiacre in FOUET (Bretagne) um 1440, in RODEZ, LA CHAISE-DIEU, FLAVYGNY,

N. D. DE L'ÉPINE, Ste. Madelaine in TROYES um 1508; endlich das Nonplusultra flamboyanten Prunkes, die 1506—36 direkt von niederländischen Künstlern gefertigte Ausstattung der Grabkirche zu BROU im Jura.

DIE NIEDERLANDE. Die Unterscheidung zwischen Süd- und Nordprovinzen ist in dieser Epoche nicht mehr so eingreifend, wie in den früheren. Dennoch beschränken wir uns auf die Betrachtung der ersteren. Ihr weitläufigstes Kirchengebäude und auch für die Stilwandlung eines der wichtigsten ist die Kathedrale von ANTWERPEN; der Chorbau gehört noch dem 14. Jahrhundert an, das Langhaus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. 1422 wurde die Fassade begonnen, 1425 ein drittes Paar von Seitenschiffen hinzugefügt; der südliche, unvollendet gebliebene Turm erreichte seine gegenwärtige Höhe 1474, die schon leise von der Renaissance berührte Krönung des nördlichen fällt zwischen 1502—18. Typische Bauten der letzten Manier sind ferner: S. Sulpice in DIEST, die Kathedrale S. Rombaut in MECHELN, S. Peter in LÖWEN (1425—97), der grösste Teil von S. Bavo in GENT, S. Waltrudis (Waudru) in MONS (1450—1519), S. Jacques (1513—38), und S. Martin (vollendet 1542) in LÜTTICH; diese als Belege für die Langlebigkeit der belgischen Gotik besonders bemerkenswert. Die innere Ausstattung hat in den religiösen Wirren des 16. Jahrhunderts und noch einmal durch die Rücksichtslosigkeiten der Barockzeit schwere Einbusse gelitten. Als berühmtestes Hauptstück nennen wir den Lettner von S. Peter in Löwen (seit 1490).

Die letzte Manier der Gotik, als eine Kunst, in der nicht den Architekten, sondern den Dekorateuren den Zeitgeschmack zu verdolmetschen oblag, giebt einer »Geschichte der kirchlichen Baukunst« wenig Stoff zu analytischer Betrachtung. Die Raumanlage und das wesentliche der Konstruktionsformen wurde als etwas Gegebenes aus dem bisherigen Gebrauche herübergenommen. Die Proportionen gehen meistenteils (mit denen des 14. Jahrhunderts verglichen) etwas mehr in die Breite. Das Triforium verschwindet entweder ganz (Taf. 399, 401), oder es bleibt von ihm nur die Aussenwand übrig, während schiffswärts eine Balustrade den Abschluss bildet (Taf. 400, 3). Rings um die Fenster lässt man einen umrahmenden Mauerrand stehen. — Uebrigens gibt es in Frankreich bis in die späteste Zeit hinein einzelne Bauten, die frei von dekorativer Ueberschwenglichkeit sind und in ihrer allgemeinen Haltung der klassischen Kunst nahe bleiben. (Ausgezeichnete Beispiele: die Notre-Dame de l'Épine und S. Nizier in Lyon.)

Von der Einzelbildung ist zu sagen, dass diese Epoche wohl tüftelige und eigensinnige Handwerksregeln, aber keine logisch durch-

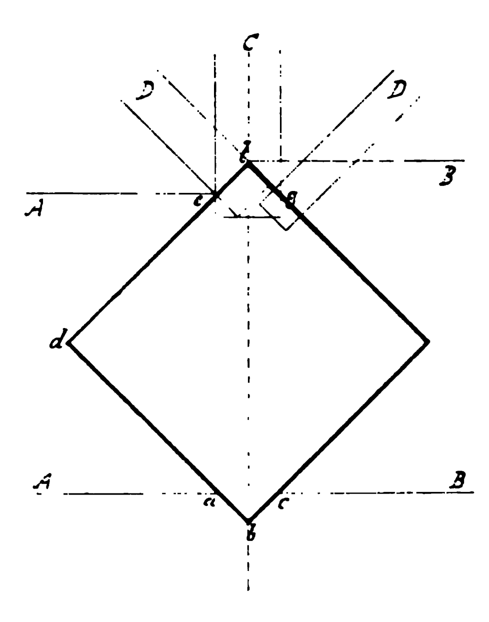
gebildete Systematik kannte. Es wurde als ein neuer Reiz empfunden, die Formen nicht nur unabhängig von der Funktion, sondern nach Gutdünken selbst funktionswidrig zu bilden. Noch mehr! es wurden auch die in der Natur des Stoffes liegenden stilistischen Grenzen nicht mehr respektiert. Das 14. Jahrhundert hatte in aller Uebertreibung und Ueberfeinerung immer den steingemässen Formcharakter gewahrt; jetzt aber wird der Stein als ein indifferenter, unbegrenzt bildsamer Stoff behandelt und muss sich in Formen quälen lassen, für die der Goldschmied, der Schreiner, vor allem der Holzschnitzer das Vorbild gab. Wenn früher die Kirchenmöbel allzu pedantisch nach architektonischen Regeln zurecht gemacht waren, so nahmen jetzt auch die grossen Architekturglieder einen Möbelgeschmack an.

DIE GEWÖLBE. In dem allgemein europäischen Bilde der Spätgotik ist die Vermehrung der Gewölberippen und Verschlingung zu stern- und netzförmigen Mustern ein besonders bezeichnender Zug. In Frankreich — und dies ist ebenfalls bezeichnend — fehlt er; wie man es denn in der That nur eine Entartung nennen kann, dass an dem wichtigsten Punkte des konstruktiven Organismus die Durchsichtigkeit und Einfachheit einer nur durch dekorative Interessen gerechtfertigten Mannigfaltigkeit geopfert wird. Den ersten Ansatz zu den Sterngewölben kann man allerdings auf französischem Boden finden, in den sechsteiligen Gewölben der Normandie und den achtteiligen Aquitaniens. Diese verfolgten noch konstruktive Absichten. Der Umschlag ins Dekorative trat zuerst in England ein, noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts. Im 14. tauchen die Sterngewölbe in Deutschland auf. Wenn sie in die Niederlande kamen, wissen wir nicht sicher anzugeben. In der Kathedrale von Antwerpen z. B. haben die inneren Seitenschiffe, obgleich sie nicht sehr lange vor 1420 begonnen sind, noch einfache Kreuzgewölbe, während die zwischen 1425—72 ausgeführten äusseren Seitenschiffe zu Sternmustern übergegangen sind. In Frankreich finden sie sich, jedoch immer in sehr einfacher Gestalt, an der Westküste, wahrscheinlich als englischer Import, und im äussersten Norden, wo die Herkunft aus den Niederlanden deutlich ist. In häufigeren Gebrauch kommen sie merkwürdigerweise erst im Mischstil des 16. Jahrhunderts.

DIE PFEILER. In ihnen gibt auch die französische Spätgotik dem barocken Zuge der Zeit, der Sucht nach Ueberladung mit kleinen Effekten, nach Ueberraschungen und Kontrasten, reichlich nach. Die

Mannigfaltigkeit wird zur Systemlosigkeit. Betrachten wir zuerst den Horizontalschnitt. Er zeigt folgende Hauptfälle (die Belege in der letzten Abteilung unserer Tafeln): 1. ein Kreis besetzt mit Runddiensten wie früher, aber mit der Abweichung, dass die Zwischenräume tiefe Buchten bilden; 2. ein übereckgestelltes Quadrat, die Seiten in konkave Kurven im Wechsel mit rechtwinkligen Einsprüngen aufgelöst; 3. Besetzung mit Birnstäben; 4. Kombination des vorigen mit dem zweiten Fall. Allen gemeinsam ist, gegen die älteren Fassungen gehalten, die Vertauschung der konvexen Kurven mit vorherrschend konkaven und somit ein Mangel an Rückbeziehung auf das Zentrum, eine Auflockerung in Wellenlinien und Zacken. Noch weiter geht die Schwächung der Selbständigkeit des Pfeilers in der vertikalen Entwicklung. Der Sockel ist ein hohes Prisma mit dem Grundriss eines regelmässigen Achtecks oder eines Quadrats mit abgestutzten Ecken. Seine Abgrenzung gegen den Schaft besorgen feine Rinnen, Leisten und steilgeschweifte Wülste, so jedoch, dass sie nicht einen zusammenhängenden Gürtel bilden, sondern sich in wechselnden Höhenlagen schneiden. Noch entschiedener aber ist die Abneigung gegen feste Horizontalschnitte an dem Punkte, wo Pfeiler und Bogen, d. i. Stütze und Last, sich trennen. Nach der zu allen Zeiten gültigen Formsymbolik gehört hierher ein Kopfstück. Die Spätgotik aber gefällt sich darin, den Pfeiler und seine Archivolte ohne Unterbrechung ineinander überfliessen zu lassen. Beide zusammen nehmen jetzt den Charakter eines Rahmens an. Der konstruktiven »Wahrheit« wird durch diese Anordnung augenscheinlichst Genüge gethan, insofern jeder Punkt der Archivolte bis zum Fussboden hinab unterstützt ist, aber die formale Charakteristik des Pfeilers sinkt auf die primitive Stufe eines blossen Mauerstücks zwischen zwei Oeffnungen zurück. Die öfters ausgesprochene Erklärung, das Kapitell sei weggelassen worden, weil seine Ausführung zu kostspielig und zeitraubend gewesen wäre, halten wir für irrig. Konnte es etwas Mühsameres geben, als die Uebertragung des Archivoltenprofils auf den Pfeiler! und gar die komplizierten Basamente! Nein, es war eine sehr bewusste ästhetische Absicht, der zuliebe das Kapitell ausscheiden musste. Schematisch ausgedrückt, ordnet sich der Pfeiler nach umstehender Figur. Der Abschnitt ade entspricht der Archivolte AA; abc ist die nach unten verlängerte Transversalrippe des Mittelschiffs, die Nachfolgerin der Dienstbündel des älteren Systems; desgleichen efg im Seitenschiff; die Diagonalrippe D hat kein eigenes Lager, sie wächst aus der transversalen all-

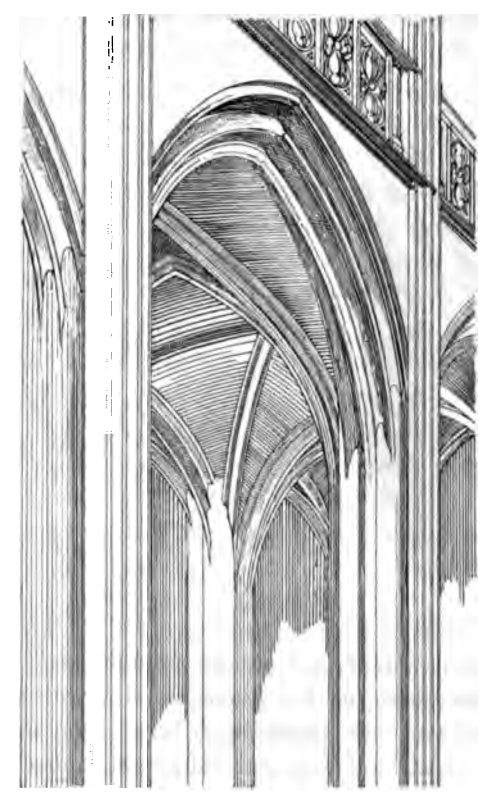
mählich heraus, eine von den Steinmetzen geflissentlich gesuchte Gelegenheit, mit der Ueberwindung schwieriger Schnittverhältnisse zu prunken. Noch künstlicher wird die Sache, wenn der Scheidbogen die Ausdehnung BB annimmt, so dass auch die Transversalrippe mit ihrem Anfänger in die Mauer eingewachsen ist, wo dann die Stabprofile wie ein Geflecht von Weidenruten übers Kreuz laufen (vgl. die Systeme Taf. 399, 1 und 400, 3). Nicht ganz so weit geht die Identifizierung von Pfeiler und Archivolte bei der unter Nr. 1 verzeichneten Grund-



rissgestaltung. Hier behalten die Runddienste noch kleine Kapitellchen, über denen in der Archivolte Birnstäbe aufsteigen; die Kehlen dagegen laufen auch hier ununterbrochen durch (Taf. 400, 1, 2).

Jezuweilen treibt die Laune indes zu einer völlig entgegengesetzten Bildung: zum glatten Rundpfeiler, der seit länger als zweihundert Jahren in Frankreich ausser Gebrauch gewesen war, oder zum Achteckpfeiler — aber auch diese immer ohne Kapitell. Die dadurch notwendig werdende Schneidung der in viele kleinen konkaven Glieder ausgekehlten Archivolte mit dem konvexen Schaft ergibt eine formal ebenso rohe, wie technisch raffinierte Kombination, in der sich die untektonische Sinnesweise der Epoche offen blossstellte. Zuweilen wird noch ein Dienst an der Vorderseite des Cylinders herabgeführt; häufig setzt er jedoch erst an der Triforiumbrüstung an.

DIE RIPPEN. Sie sind ebenso wie die Scheidbögen aus Birnstäben und Kehlen zusammengesetzt. Höchst signifikant ist die Zeichnung der letzteren. Das Einfache, in seiner geometrischen Beschaffenheit Durchsichtige wird gemieden: also nicht mehr Halbkreise und Viertelskreise, wie im klassischen Stil, sondern ungerade Teilungen; sodann Zusammensetzung aus Kreisteilen von verschiedenem Radius.

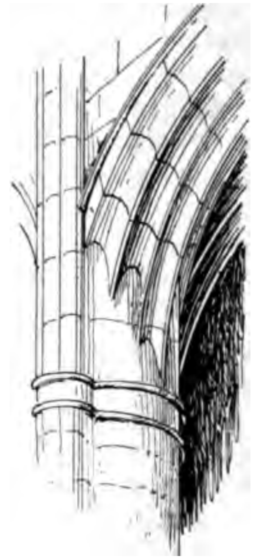


S. Germain in Argentan.

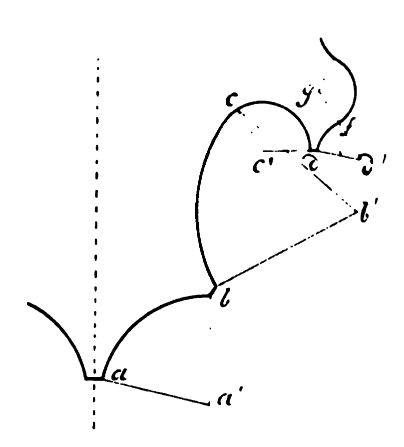
Die umstehende Figur gibt einen Teil des Gurtbogenprofils der Abteikirche von Eu: der Abschnitt ab hat sein Zentrum in a′, bc in b′, cd in e′, df in d′. So wenig diese Art von Profilen beim Pfeiler am rechten Ort ist, die spannkräftige Natur der Rippe, an der sie ja auch entstanden sind, bringen sie geistreich zum Ausdruck.

DAS MASSWERK. Die Umwandlung, welche dasselbe in der letzten Manier erfährt, fällt sofort in die Augen und ist von so prägnanter Eigentümlichkeit, dass man den ganzen Stil danach

genannt hat, nämlich *Flamboyantstil*; wobei den Vergleichspunkt die einer spielenden, züngelnden Flamme ähnliche Bewegung der Masswerkstränge abgibt. Untersuchen wir sein Wesen genauer, so treffen wir auf dieselbe Grundanschauung, wie schon in der Umgestaltung der Pfeiler und Rippen. Das Masswerk der klassischen Zeit hatte sich streng in den Dienst des Gesamtorganismus gestellt; es hatte, wenn auch in Wirklichkeit eine bloss füllende Kategorie, doch ästhetisch den




Kirche zu Montmorency.

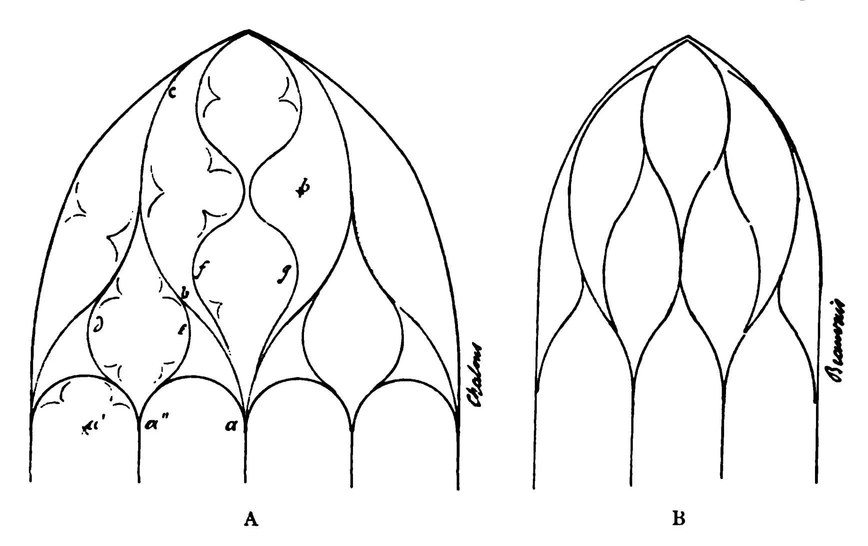


Rippenprofil aus Eu.

Schein auf sich genommen, als gehöre es mit zur Konstruktion, und demgemäss waren auch in den reichsten Mustern die Grundbestandteile immer dieselben: zwei Spitzbögen, die einen Kreis tragen. Entgegengesetzt die Spätgotik gibt das Masswerk unverhüllt als das, was es ist: als Füllung. Die Unterscheidung von alten und jungen Pfosten wird fallen gelassen oder äusserst abgeschwächt, ebenso erhalten die Stränge des Masswerks gleiche oder annähernd gleiche Stärke, vor allem aber werden sie so geführt, dass nirgends eine grössere Oeffnung entsteht, sondern ein einem gleichmaschigen Netze ähnliches Muster. Keine Kreise, keine Spitzbögen; wo sie sich bilden wollen, weicht die Kurve plötzlich in entgegengesetzter Richtung aus; es ist eine Verflechtung aufsteigender Schlangenlinien in beständigem Sichsuchen und -Wiederfliehen, oder eine fächerartige Auseinanderlegung, nie eine zentrische Anordnung — es wäre denn, dass dieselbe durch die Form

des Fensters als Fassadenrose oder als Füllung eines Thürbogenfeldes gefordert wird.

Wir erläutern das flamboyante Kompositionsprinzip an einem noch sehr einfachen Beispiele (siehe die beistehende Figur A, entnommen S. Alpin in Châlons). Die Grundfiguren des älteren Schemas — zwei Spitzbögen, die einen Kreis tragen — sind hier noch wiederzuerkennen, aber zusammengedrückt und in die Höhe gezogen, die Spitzbögen mit einem Eselsrücken überhöht, der Kreis in eine zugespitzte



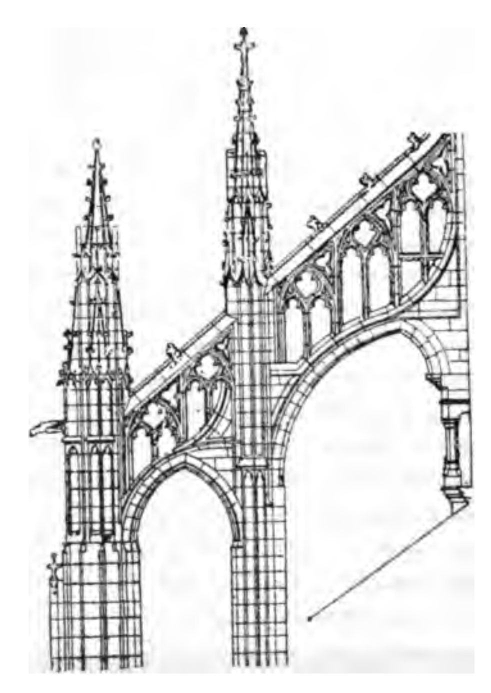
A B

Ellipse umgewandelt. Das Bogenstück ab folgt dem Zentrum a', bc dem Zentrum b', die Flammen de, fg u. s. w. haben denselben Durchmesser, wie die aa'' u. s. w. Für die weitere Raumausfüllung wesentlich ist sodann die reichliche Anbringung von Nasen. Obgleich die Teilung durch 2, wie im eben betrachteten Beispiel, nichts Ungewöhnliches ist, bringt die Teilung in 3, oder 3 × 2, oder 5 die Eigentümlichkeit des Flamboyant noch charakteristischer zum Ausdruck. Wir geben daher in Fig. B noch ein zweites, der Kirche S. Etienne in Beauvais entlehntes Beispiel. Durchweg sehr unschön werden die Masswerkformen in der Zeit von 1520—50, wo ihnen Anpassung an den Renaissancestil zugemutet wird (Taf. 402).

Die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts um sich greifende Neigung zu weiten Jochen ergab Fenster von relativ breiter Anlage und diese wieder führte zu gedrückten Bögen (aus vier Zentren konstruiert) oder auch zu Segmentbögen und schliesslich zu Rundbögen, während

die sie begleitenden Wimperge nach der Linie eines »Schiffskiels« oder »Eselsrückens« geschweift werden.

DER STREBEBOGEN. Wenn andere Länder, darunter auch die Niederlande, je näher dem Ende der Gotik, um so häufiger sich die Freiheit nahmen, ihn unter Umständen wegzulassen, so war er in Frankreich so fest mit den Baugewohnheiten verwachsen, dass selbst die eindringende Renaissance ihn nicht beseitigen konnte. Er galt, ebenso wie das Masswerk, bis ca. 1550 als ein unantastbares Attribut kirchlicher Architektur. Freilich musste auch er sich eine Umbildung nach rein formalen Gesichtspunkten gefallen lassen. Die beistehende Figur gibt einen Teil des Strebewerks von S. Wulfrand in Abbeville. Es ist die unter den verschiedensten Formen uns schon bekannt gewordene Abneigung, eine Bogenlinie nach ihrer ursprünglichen Richtung zu Ende zu führen, die hier zur Spaltung in einen abwärts und einen aufwärts steigenden Zweig geführt hat. Aehnlich S. Eustache in Paris, Taf. 402. Ueber das Unzweckmässige, ja geradezu Schädliche der dadurch herbeigeführten Druckverteilung, noch vermehrt durch die Hypertrophie der die Wasserleitung tragenden Arkaden, siehe Viollet-le-Duc I, 80.



Beschreibung der Tafeln.

GRUNDRISSE.

Tafel 361.

1. *Noyon*, Kathedrale; seit c. 1150 (Vitet). — 2. *Soissons*, Kathedrale; der südliche Kreuzarm; beg. 1176, Chor seit 1212 (Viollet-le-Duc). 3. *Reims*, Saint-Remy, Chor; seit c. 1170 (King). — 4. *S. Quentin*, Collegiatkirche, Chor; beg. c. 1230 (Bulletin monumental). — 5. *Senlis*, Kathedrale; Chor c. 1150 (King). — 6. *Saint-Leu-d'Essérent*, Chor c. 1170—80 (King). — 7. *Montierender.*, Chor; bald nach 1200 (Archives de la commission des monuments historiques).

Tafel 362.

1. *Laon*, Kathedrale; seit c. 1170; Umbau des Chores A. saec. 13 (Archives de la commission des monuments historiques). — 2. *Paris*, Kathedrale; beg. 1163 (Viollet-le-Duc). — 3. *Bourges*, Kathedrale; projektiert 1172, beg. saec. 13 (Cahier et Martin). —

Tafel 363.

1. *Chartres*, Kathedrale; beg. 1195 (Lassus). — 2. *Reims*, Kathedrale; beg. 1212 (Gailhabaud). — 3. *Amiens*, Kathedrale; beg. 1218 (Reynaud, Traité de l'architecture). — 4. *Köln*, Dom; beg. 1248 (Schmitz). — 5. *Narbonne*, Kathedrale, Chor; beg. 1272 (Viollet-le-Duc). — 6. *Limoges*, Kathedrale, Chor; beg. 1272 (Viollet-le-Duc). 7. *Clermont-Ferrand*, Kathedrale, Chor; beg. 1269 (Viollet-le-Duc).

Tafel 364.

1. *Cambray*, Kathedrale; Langhaus und Querschiff 1150—80; Chor 1230 (Lassus). — 2. *Metz*, Kathedrale; beg. E. saec. 13; erweitert seit 1330 (Tornow). — 3. *Troyes*, Kathedrale; beg. 1218 (Viollet-le-Duc).

Tafel 365.

1. *Tours*, Kathedrale; seit A. saec. 13 (Viollet-le-Duc). — 2. *Reims*, Saint-Nicaise; beg. 1229 (Viollet-le-Duc). — 3. *Braisne*, Saint Yved; beg. c. 1200 (Brioux). — 4. *Trier*, Liebfrauen; beg. 1227 (Schmidt). — 5. *Lisseweghe*, saec. 13 (King).

Tafel 366.

1. *Sens*, Kathedrale; beg. 1140 (Viollet-le-Duc). — 2. *Saint Germain-en-Laye*, Schlosskapelle; um 1240 (Viollet-le-Duc). — 3. *Paris*, Sainte-Chapelle; seit 1243 (Calliat). — 4. *Nesle*, Kirche; 2. Hälfte saec. 12 (De Baudot, Eglises de bourgs et villages). — 5. *Auxerre*, Kathedrale; beg. 1215 (King). — 6. *Mantes*, Kollegiat-

kirche; beg. c. 1160 (King). — 7. *Semur-en-Auxois* (King). — 8. *Etampes*, Notre-Dame; 2. Hälfte saec. 12 (King).

Tafel 367.

1. *Pont-sur-Yonne* A. s. 13 (Didron, Annales archéologiques). — 2. *Troyes*, Saint-Urbain; beg. 1264 (Viollet-le-Duc). — 3. *Montréal*, A. saec. 13 (Didron, Annales archéologiques). — 4. *Dijon*, Notre-Dame (King). — 5. **Dijon*, Saint-Jean (eigene Aufnahme). — 6. **Toul*, Saint-Gengoulf (eigene Aufnahme). — 7. **Dijon*, Saint-Bénigne; beg. 1280 (eigene Aufnahme). — 8. *Châlons s. M.*, Kathedrale; beg. 1230 (Viollet-le-Duc). — 9. **Toul*, Kathedrale (eigene Aufnahme).

Tafel 368.

1. *Rouen*, Kathedrale; beg. c. 1170, erneuert nach 1200 (Viollet-le-Duc). — 3. *Rouen*, Saint-Ouen (Pugin). — 4. *Evreux*, Kathedrale (Winkles). — 5. *Dinan*, Saint-Sauveur (Pugin).

Tafel 369.

1. *Coutances*, Kathedrale, 2. Viertel saec. 13, Seitenschiffe später erweitert (Viollet-le-Duc). — 2. *Lisieux*, Kathedrale; Umbau seit 1208 (Allg. Bauzeitung, ergänzt durch eigene Messungen). — 3. *Séez*, Kathedrale (King). — 5. *Bayeux*, Kathedrale, Chor; A. saec. 13 (Pugin). — 6. *Le Mans*, Kathedrale, Chor; beg. 1217 (King).

Tafel 370.

1. *Brüssel*, Sainte-Gudule; beg. 1226 (King). — 2. *Brügge*, Saint-Saveur (King). — 3. *Antwerpen*, Kathedrale (King).

Systeme und Schnitte.

Tafel 371.

1—4. *Noyon*, Kathedrale, Längenschnitt durch den Chor (vollendet 1167), inneres und äusseres System, Querschnitt des Langhauses (Vitet).

Tafel 372.

1, 2. *Reims*, Saint-Remy; Chor, System und Querschnitt; c. 1170—80 (King). — 3. *Châlons*, Notre-Dame; Querschnitt des Chores, gew. 1181 (Viollet-le-Duc). — 4, 5. *Soissons*, Kathedrale; südlicher Kreuzarm, System und Schnitt, c. 1180 (King).

Tafel 373.

1—3. *Laon*, Kathedrale, Querschnitt, inneres und äusseres System; Umbau A. saec. 13 (Archives de la commission des monuments historiques). — 4, 5. **Mouzon*, Abteikirche, System und Querschnitt; A. saec. 13 (eigene Aufnahme, Dehio). — 6. *Montierender*, Abteikirche, System; A. saec. 13 (Archives).

Tafel 374.

1, 2. *Mantes*, Kollegiatkirche. System und Querschnitt, c. 1170 (King). — 3—5. *Saint Leu d'Essérent*, Kollegiatkirche; inneres und äusseres System und Querschnitt, 1140—80 (King).

Tafel 375.

1, 2. *Paris*, Notre-Dame, System und Querschnitt; E. saec 12. In den westlichen Traveen und dem Querschnitt ist der ursprüngliche Zustand der Sargwand, bezw. des Strebesystems restauriert (Viollet-le-Duc).

Tafel 376.

1, 2. *Bourges*, Kathedrale; 1. Hälfte saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 377.

1, 2. *Le Mans*, Kathedrale, Chor, System und Querschnitt; 1. Hälfte saec. 13. System nach eigener Aufnahme, Querschnitt nach King.

Tafel 378.

1. **Senlis*, Kathedrale, System; die unteren Teile seit 1150, die oberen saec. 15 (eigene Skizze). — 2, 3. **Lisieux*, Kathedrale, System und Querschnitt; Frühzeit saec. 13 (eigene Aufnahme). — 4. *Etampes*, Notre-Dame, System; 2. Hälfte saec. 12 (King). — 5. *Canterbury*, Kathedrale, Chor; 1175—85 (Britton). — 6. 7. *Caen*, Saint-Etienne, Chor; Frühzeit saec. 13 (Pugin und Photographien).

Tafel 379.

1, 2. *Sens*, Kathedrale, System und Querschnitt. c. 1140—68. Im System ist links der ursprüngliche, rechts der jetzige Zustand dargestellt (H. Stier, Viollet-le-Duc und eigene Aufnahme). — 3, 4. **Provins*, Saint-Quiriace, System und Querschnitt, beg. 1160 (eigene Aufnahme).

Tafel 380.

1. *Vezelay*, Abteikirche, Längenschnitt durch den Chor, c. 1170 (Archives). — 2. *Lyon*, Kathedrale, Längenschnitt durch den Chor und einen Teil des Langhauses (Bégule).

Tafel 381.

1—3. *Paris*, Saint-Germain-des-Prés, Chor voll. 1163; Querschnitt, inneres äusseres System (Lenoir). — 4, 5. *Braisne*, Saint-Yved, Querschnitt und Teil des Längenschnittes. A. saec. 13 (Prioux).

Tafel 382.

1—3. *Chartres*, Kathedrale, System und Querschnitt, 1195—1220 (Lassus).

Tafel 383.

1, 2. *Soissons*, Kathedrale, Langhaus, System und Querschnitt seit 1212 (King). — 3, 4. *Longpont*, Abteikirche, System und Querschnitt seit c. 1220 (eigene Aufnahme).

Tafel 384.

1—3. *Reims*, Kathedrale; System und Querschnitt, 1212—40 (Gailhabaud).

Tafel 385.

1, 2. *Amiens*, Kathedrale; System und Querschnitt, 1220—47 (Reynaud, Traité de l'architecture).

Tafel 386.

1, 2. *Beauvais*, Kathedrale, Chor; 1225—72; System und Schnitt (Viollet-le-Duc).

Tafel 387.

1, 2. *Saint-Denis*, Abteikirche, Langhaus seit 1230 (Violett-le-Duc und Berliner Baudenkmäler). — 3—6. **Châlons s. M.*, Kathedrale, System und Querschnitt seit c. 1230 (eigene Aufnahme).

Tafel 388.

1, 2. *Metz*, Kathedrale, System und Querschnitt seit c. 1230 (Tornow).

Tafel 389.

1, 2. *Reims*, Kapelle im erzbischöflichen Palast; erste Hälfte saec. 13 (Gailhabaud). — 3. *Toul*, Saint-Gengoulf, System, Mitte saec. 13 (Grilles de Beuzelin). — 4. *Troyes*, Saint-Urbain, System und Querschnitt; beg. 1262, hauptsächlich A. saec. 14 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 390.

1—3. *Paris*, Saint Chapelle, System und Querschnitt. Mitte saec. 13 (Gailhabaud). — 4—6. *Saint Germain en Laye*. Kapelle, System und Querschnitt. Mitte saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 391.

1, 2. *Champeaux*, Querschnitt und System (De Baudot). — 3, 4. *Jouy-le-Moutier*. System und Querschnitt (De Baudot). — 5, 6. *Nesle*, System und Querschnitt (De Baudot). — 7. *Angicourt*, System (De Baudot). — 8, 9. *La Chapelle-sur-Crecy*, System und Querschnitt (De Baudot).

Tafel 392.

1, 2. *Ourscamp*, Salle des morts, Querschnitt und Teil des Längenschnitts (Archives). — 3. *Noyon*, Kapitelsaal; saec. 13 (Vitet). — 4. *Paris*, Saint-Martin des champs, Refectorium. Innenansicht, M. saec. 13 (Lenoir). — 5, 6. *Vernouillet*, Querschnitt und System; A. saec. 13 (De Baudot).

Tafel 393.

1. *Montréal*, System, um 1200 (Didron, Annales). — 2. **Saint-Père-sous-Vezelay*, System, um 1230 (eigene Skizze). — 3. *Pont-sur-*

Yonne, System, saec. 13 (Didron, Annales). — 4—6. *Dijon*, Notre-Dame; System und Querschnitt des Langhauses, System des Chores; seit c. 1225 (King). — 7—9. *Semur-en-Aurois*, System des Chores, System und Schnitt des Langhauses; saec. 13 (King). — 10. *Riom*, Chor, System des Chores (H. Stier).

Tafel 394.

1. **Troyes*, Saint-Madeleine, System, um 1180 (eigene Aufnahme). — 2, 3. *Auxerre*, Kathedrale, Marienkapelle, Innenansicht und Querschnitt (H. Stier und King). — 4, 5. *Auxerre*, Kathedrale, System und Querschnitt des Chores, voll. 1234 (King).

Tafel 395.

1, 2. **Dijon*, Saint-Bénigne, System und Querschnitt; beg. 1281? (eigene Aufnahme). — *3. *Genf*, Kathedrale, System, seit 1232 (Rahn). — 4. **Lausanne*, Kathedrale. M. saec. 13. System (Rahn).

Tafel 396.

1—3. *Bayeux*, Kathedrale. System und Querschnitt des Chores. A. saec. 13 (Pugin). — 4—6. *Sées*, Kathedrale, System und Querschnitt des Langhauses. M. saec. 13 (King).

Tafel 397.

1, 2. *Lisseweghe*, System und Querschnitt; saec. 13 (King). — 3—5. *Tournay*, Kathedrale, Chor. System und Querschnitt. A. saec. 14 (Ternink).

Tafel 398.

1, 2. *Brüssel*, Sainte-Gudule, System und Querschnitt, saec. 13 und 14 (King). — 3, 4. *Brügge*, Saint-Sauveur, System und Querschnitt, saec. 13 (King).

Tafel 399.

Antwerpen, Kathedrale, System und Querschnitt. A. saec. 15 (King, Wiebeking und Photogr.).

Tafel 400.

1, 2. *Rouen*, Saint-Ouen, System und Querschnitt; E. 1318—38 (Pugin). — 3. **Abbeville*, Saint-Vulfran, System; E. saec. 15 (eigene Aufnahme).

Tafel 401.

1, 2. *Notre-Dame-de-l'épine*, System und Querschnitt; 2. H. saec. 15 (eigene Aufnahme). — 3. **Saint-Riquier*, System; untere Teile saec. 13, obere saec. 15 (eigene Aufnahme). — 4—6. *Lüttich*, Saint-Jacques, System und Querschnitt; 1513—38 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 402.

1—3. *Paris*, Saint-Eustache, System und Querschnitt; 1. Hälfte saec. 16 (Lenoir, Statistique).

Tafel 403.

1, 2. *Châlons s. M.:* Notre-Dame, Innenansichten (Nesfield).

Tafel 404.

Reims, Kathedrale, innere Ansicht der Chorkapellen (H. Stier). — 2. *Sens*, Kathedrale, Innenansicht (Nesfield). — 3. *Lisieux*, Kathedrale. Ansicht eines Teiles des Chores (H. Stier).

Tafel 405.

**Laon,* Kathedrale, Innenansicht (Photographie).

Tafel 406.

**Amiens,* Kathedrale, Innenansicht (Photographie).

Tafel 407.

1. *Senlis,* Turm der Kathedrale (King). — 2. *Chartres,* Kathedrale, Westfassade; saec. 12 (Lassus).

Tafel 408.

Laon, Kathedrale, Westfassade; saec. 13 (Archives).

Tafel 409.

1. *Noyon,* Kathedrale, Westfassade; saec. 12 (Vitet). — 2. *Mantes,* Kollegiatkirche, Westfassade; saec. 12—13 (King).

Tafel 410.

Paris, Notre-Dame, Westfassade; saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 411.

Amiens, Kathedrale, Westfassade; saec. 13 und 15 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 412.

Reims, Kathedrale, Westfassade; saec. 14 (Gailhabaud).

Tafel 413.

1. **Lisieux*, Kathedrale, Westfassade; A. saec. 13 (Photographie und eigene Messungen). — 2. *Caen*, Sainte-Pierre, Turm; saec. 14 (Pugin).

Tafel 414.

1. *Séez,* Kathedrale, Westfassade; E. saec. 13 (King). — 2. **Saint-Paul-de-Léon,* Le Kreizker; saec. 15 (Photographie).

Tafel 415.

1, 3. *Antwerpen*, Kathedrale, Westfassade und oberer Teil des Turmes; saec. 15 und 16 (King und Photographie). — 2. *Brüssel*, Sainte-Gudule, Westfassade; A. saec. 15 (King und Photographie).

Tafel 416.

1. *Laon*, Kathedrale, Seitenansicht; saec. 12 u. 13. (Archives). — 2. *Paris*, Notre-Dame, Seitenansicht; saec. 12 u. 13 (Viollet-le-Duc). — 3. *Chartres*, Kathedrale, Seitenansicht; saec. 12 u. 13 (Lassus).

Tafel 417.

1. *Paris*, Notre-Dame, nördliche Querschiffsfassade, M. saec. 13 (Gailhabaud). — 2, 3. *Laon*, Kathedrale, Ostfassade und westlicher Abschluss; saec. 13, Frühzeit (King, Archives). — 4. *Meaux*, Kathedrale, innerer Aufriss der Querschiffsfront; M. saec. 13 (Gailhabaud).

Tafel 418.

1. *Braisne*, Saint-Yved, Westfassade; A. saec. 13 (King). — 2. *Soissons*, Saint-Leger, Querschiff; A. saec. 13 (Ungewitter). — 3, 4. *Dijon*, Notre-Dame, Westfassade und Querschiff; gegen M. saec. 13 (King).

Tafel 419.

1. **Caen*, Saint-Etienne, Choransicht (Photographie). — 2. **Coutances*, Kathedrale, Choransicht (Photographie).

Tafel 420.

**Le Mans*, Kathedrale, Choransicht (Photographie).

Tafel 421.

**Chartres*, Kathedrale, nördliche Vorhalle (Photographie).

Tafel 422.

1. **Vincennes*, Sainte-Chapelle (Photographie). — 2. **Rouen* Saint-Ouen, Querschiff und Vierungsturm (Photographie).

Tafel 423.

1. **Notre-Dame-de-l'Epine*, Westfassade (Photographie). — 2. *Rouen*, Saint Maclou, Ansicht (Photographie).

Drittes Kapitel.

E n g l a n d.

LITTERATUR. *Bloxam:* The principles of Gothic Architecture. 1. Aufl. 1828, 10. Aufl. 1889, deutsch 1847. — *Carter:* The ancient archit. of England, 1845. — *Poole:* Hist. of ecclesiastical archit. of England, 1848. — *Pullan:* Elementary lectures on Church Archit., 1879. — *G. G. Scott:* An essay on the history of Engl. Church Archt., 1877. — *Pugin:* Exemples of Goth. Archit., 1831—1838. — *Bowman:* Archit. Specimes of the eccles. archit. of Great Britain, 1846. — *Colling:* Details of Goth. Archit., s. a. — *Parker:* An introduction to the study of Goth. Archit., 6. Aufl., 1881. — *Parker and Willis:* Glossary of Archit. — *Britton:* A Dictionary of archit. of the Middle Ages, 1848. — *Derselbe:* The Architectural Antiquities of Great Britain, 5 vol., 1807. — *Derselbe:* The Cathedral Antiquities, 5 vol., 1819. — Handbook of the Cathedrals of England (Murray), 7 vol., 2. Aufl., 1876. — *Ward and Lock:* Our National Cathedrals, 3 vol., 1889. — *Neale and le Keux:* Views of the collegiate and parochial churches in Gr. Britain. — *Dugdale:* Monasticon anglicanum. — *Brandon:* Analysis of Goth. Archit., 2 vol., 2. Aufl., 1873. — *Rickman and Parker:* An attempt to discriminate the styles of archit. in England, 1848. — *Sharpe:* The seven periods of engl. Archit., 1851. — *Derselbe:* Architectural parallels of the principal Abbey Churches. — *Derselbe:* The mouldings of the six periods of Brit. Archit., 3 vol., 1870. — *Wickes:* Illustration of the Spires and Towers of the Churches of England, 2 vol., 1853. — *Street:* The study of foreign Gothik archit. and its influence on English archit., 1866.

Soweit nicht schon ein Theil der oben genannten Werke Sammlungen von Monographien sind, nennen wir noch folgende: *Canterbury:* Willis, 1844. Stanley 1880. — *Carlisle:* Billings, 1840. — *Ely:* Stewart, 1868. — *Exeter:* Freeman, 1878. — *Lincoln:* Sharpe, 1871. — *London,* Templerkirche: Billings, 1838. — *Peterborough:* Davys, 1886. — *Wells:* Freeman, 1870. — *Westminster:* Stanley, 1876.

Vorbemerkung. Die englischen Gelehrten haben sich um eine rationelle Periodenteilung ihrer heimischen Gotik viel Mühe gegeben, ohne indes zu Uebereinstimmung zu gelangen. Edm. Sharpe statuiert nach dem sächsischen und anglo-normännischen noch fünf Stile: 1. *transitional* 1145—90; 2. *lancet* 1190—1245; 3. *geometrical* 1245 bis 1315; 4. *curvilinear* 1315—60; 5. *rectilinear* 1360—1550. Gebräuchlicher ist die Teilung: 1. *lancet*, 2. *decorated*, 3. *perpendicular*, wobei als Grenze zwischen 1. und 2. das Jahr 1300, zwischen 2. und 3. das Jahr 1370 angenommen wird. Als Einteilungsgrund gilt dabei, wie man sieht, eine Einzelheit, die Form und Dekoration der Fenster;

damit ist zwar ein auch für den Laien leicht fassliches Merkmal gewonnen, aber nicht der Kern der Sache getroffen. Dieser letztere ist in der englischen Gotik geringeren Veränderungen unterworfen, als in irgend einer kontinentalen Schule. Eine Dreiteilung wird auch hier dem wirklichen Verlauf am besten gerecht werden. Die erste Periode möchten wir bis 1270 nehmen und schlagen vor, ihr den geläufigen Namen Early English zu belassen; die mittlere Periode wäre, mit einer allerdings fliessenden Grenze, bis 1370 anzusetzen; die dritte umfasst die in England sich besonders früh anmeldende und lang dauernde Spätgotik.

Die Zahl der ganz oder auch nur in den Hauptteilen sich stileinheitlich präsentierenden Denkmäler ist in England auffallend gering. Ohne dass ein praktisches Bedürfnis zu Aenderungen vorgelegen hätte, wurden ältere Gebäude häufig in der Weise überarbeitet, dass man dem Kernbau ein neues dekoratives Gewand anzog oder ihm einige modegerechte Schmuckstücke anhängte. Gleichgültigkeit gegen die Einheit des Baugedankens ist dem Mittelalter zwar überall eigen, aber doch in keinem Lande hat das jeweils lebende Geschlecht sich so rücksichtslos vorgedrängt, wie hier. In den Allgemeinheiten der Anlage die konservativste, zeigt die englische Baukunst in den Accessorien von Zeit zu Zeit Geschmackswechsel, die etwas von der sprunghaften und tyrannischen Art der Kleidermode an sich haben. Die Darstellung der Stilgeschichte mit der der Denkmäler zu verbinden macht hier deshalb besondere Schwierigkeiten.

1. Das Early English.

Die englische Gotik kann nicht gedacht werden ohne die französische, so wenig als irgend eine andere gotische Schule. Aber sie ist — bildlich zu reden — nicht sowohl ein Ableger der französischen, wie alle kontinentalen Schulen es waren, sondern ein aus derselben Wurzel kommender Seitenschoss. Deutschland, Italien, Spanien haben die Gotik als ein bis zu einem gewissen Punkte bereits fertiges System aufgenommen, England dagegen ist mit ihr in Fühlung getreten, als sie noch in ihrem ersten Werden war, und hat deshalb von vornherein ein gut Teil von seinem eigenen Geist in die Entwicklung hineinlegen können.

Nach der ganzen historischen Lage kann es nur die Normandie gewesen sein, von der die Anregung ausging. Und zwar sehr früh, noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts. Wir haben für diese Land-

schaft die Existenz einer selbständigen Protogotik angenommen, die auch an der Entstehung des französischen Systems einen bedeutsamen Anteil gehabt hat (S. 50). Gleichzeitig, aber in anderer Art, gewann sie Einfluss auf England. Ferner könnten auch Beziehungen zur angevinischen Frühgotik vermutet werden, um so mehr, da seit 1154 der Graf von Anjou zugleich König von England war. Indessen haben wir Anzeichen dafür nicht gefunden. Das angevinische System stand dem anglo-normännischen zu fremdartig gegenüber.

Angesichts der sehr unvollständigen Erhaltung der festländisch-normännischen Denkmäler aus dem zweiten und dritten Drittel des 12. Jahrhunderts kann eine ins einzelne gehende Klarlegung nicht erwartet werden; nicht minder wird auch auf englischer Seite manches hierher Gehörige verschwunden sein. Heute ist als ein Hauptbeleg für den englischen Uebergangsstil die Abteikirche MALMESBURY anzusehen. Sie ist gleichzeitig mit Saint-Denis. Ihre Seitenschiffe haben ausgebildete Kreuzrippengewölbe mit spitzen Randbögen und halbkreisförmigen Diagonalen; im Mittelschiff steigt von der Deckplatte der schweren Rundpfeiler ein dreiteiliger Dienst empor, unzweideutig wieder auf Kreuzrippengewölbe hindeutend, mögen dieselben ausgeführt gewesen sein oder nicht; über den Arkaden herrscht ein Triforium mit geschlossener Rückwand. Also offenbar eine in den Kreis der werdenden, über das allererste Tasten indes schon hinausgekommenen Gotik gehörende Konstruktion. Folgerungen in Bezug auf die allgemeine Haltung sind daraus allerdings nicht gezogen: das Gebäude ist so schwer und massig als irgend ein anderes anglo-normännisches aus dieser Zeit. Ebenfalls Kreuzrippengewölbe in den Seitenschiffen hat die Kathedrale von DURHAM, dazu noch Strebebögen unter dem Dache der Emporen; da das Gebäude wiederholt mutiert ist, möchten wir die herkömmliche Datierung auf 1228 nur mit Vorbehalt annehmen; für unmöglich halten wir sie nicht. Von einer anderen Seite her nähern sich der Gotik die nordenglischen Cistercienserkirchen (Bd. I, S. 535). Sie haben von der Mitte des Jahrhunderts ab durchweg spitzbogige Arkaden, aber ungegliederte Hochwände und flache Decken; nur in den Seitenschiffen kommen zuweilen Gewölbe vor; in FOUNTAINS quer gestellte Tonnen, in KIRKSTALL (Taf. 197, Fig. 4) Kreuzrippen auf Kragsteinen. Die Ogifgewölbe treten also in England sehr frühzeitig auf, aber isoliert, ohne Wirkung auf den struktiven Organismus im ganzen.

Das erste Gebäude in England, das systematisch auf die in Frankreich eben im ersten Jugendflor stehende Gotik einging, war die Kathe-

drale von CANTERBURY; freilich ist sie das Werk eines Franzosen, wenn auch keines aus der Schule von Saint-Denis hervorgegangenen.

Ausführlicher und vielseitig lehrreicher Bericht des Mönches Gervasius in seinem *Tractatus de combustione ac reparatione Cantuariensis ecclesiae* — »ohne Zweifel die wichtigstes chriftliche Urkunde der mittelalterlichen Baugeschichte« nannte sie Schnaase. Anno 1174 Zerstörung des Chors durch Feuersbrunst. Berufung englischer und französischer Sachverständiger zur Abgabe eines Gutachtens; Wahl des Wilhelm von Sens zum Obermeister; sein Nachfolger, ebenfalls Wilhelm geheissen, ein Engländer; 1180 erste Weihe, 1185 Abschluss der Arbeiten. Die Aufgabe war, den abgebrannten Chor unter Benutzung




Canterbury.



S. Leu d'Esserent.

der noch brauchbaren Umfassungsmauern zu erneuern, dazu eine Erweiterung nach Osten (vgl. Taf. 80 und 424). Gewisse unvermeidliche Unregelmässigkeiten abgerechnet ist die Anlehnung an den Plan der Kathedrale von Sens unverkennbar, sowohl in dem Umgang mit einer einzigen Kapelle, als in den gekuppelten Säulen des Rundchors, dem Stützenwechsel des Langchors (Taf. 378). Von »genauer« Uebereinstimmung mit Sens darf man indes nicht sprechen, denn andere Züge, namentlich der Lichtgaden, weisen auf andere, nämlich normännische Vorbilder [1]). Einzuwenden, dass dieser Bauteil von dem zweiten, dem englischen, Wilhelm herrühren könnte, ist deshalb nicht zulässig, weil der Langchor schon vollendet und der Bau an der östlichen Erweiterung angelangt war, als der Meister von Sens, eben im Begriff die Hochschiffsgewölbe zu beginnen, vom Gerüste stürzte. Er hat dann

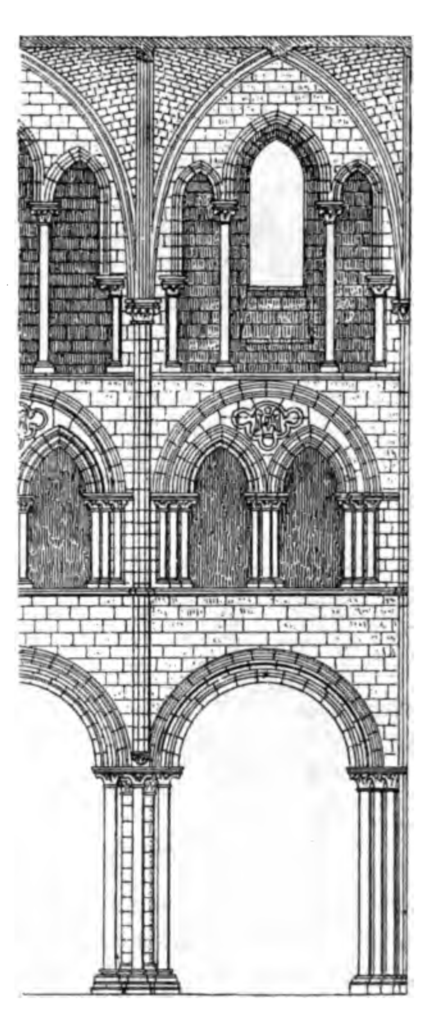
[1]) Ausserdem müssen auch Steinmetzen aus der Isle-de-France in Canterbury gearbeitet haben, vgl. die beistehend abgebildete Kapitelle.

noch mehrere Jahre vom Krankenbett aus den Bau überwacht. Aeltere oder gleichzeitige Belege für die in Canterbury sich zeigende Umbildung des normännischen Lichtgadens mit Laufgang sind auf dem Festlande nicht zu finden; da man aber nicht wohl wird annehmen wollen, dass z. B. der Chor von S. Etienne in Caen das Motiv aus Canterbury entnommen habe, so muss man ein älteres, aber untergegangenes Vorbild voraussetzen. War dieses vielleicht die unlängst von König Heinrich II. von England erbaute Kathedrale von Rouen? Die Verwandtschaft des auch im Umbau des 13. Jahrhunderts beibehaltenen Chorgrundrisses (Taf. 368) mit dem von Sens einerseits, dem von Canterbury andererseits springt in die Augen und es wird eine verführerische Konjektur, den Meister Wilhelm vor seiner Berufung nach England in Rouen thätig zu denken.

Die Kathedrale von Canterbury hat keine unmittelbare Nachahmung oder Fortbildung hervorgerufen, aber sicherlich war sie für die junge Generation der englischen Architekten ein Ansporn mehr, sich mit der auf dem Festlande eben vollzogenen grossen Wandlung bekannt zu machen. Wir wollen die Ergebnisse zuerst von seiten der struktiven Organisation ins Auge fassen.

Ein Jahr nach Vollendung des Chors von Canterbury wurden die westlichen Joche der Kathedrale von Chichester (Grafschaft Sussex) erneuert, nicht sechsteilig quadratisch, wie meistenteils die festländischen dieser Zeit und auch die von Canterbury, sondern vierteilig oblong; sie haben zu Widerlagern offene Strebebögen, die ersten auf englischem Boden; sonst üben dieselben auf die Komposition keinen nennenswerten Einfluss; sie ist die überlieferte anglo-normännische, nur um ein paar Grade geschmeidiger und leichter. Das Zwischengeschoss ist ein Mittelding zwischen Empore und Triforium; es hat nach dem Hauptschiff offene Arkaden, ist aber fensterlos; das Sparrendach wird sichtbar. Diese Anordnung bleibt fortan für England typisch, kommt aber auch auf dem normännischen Festlande vor, z. B. in Lisieux (Taf. 378). Der Vergleich mit diesem Gebäude ist auch sonst lehrreich: in der Proportion und den Allgemeinheiten der Composition sind sich die beiden ähnlich, aber wie viel schwächer funktionieren in der englischen Kathedrale die struktiven Glieder, wie viel weniger frei sind sie aus der Mauermasse herausgetreten. — Um 1190 wurde der Chor der Kathedrale von Lincoln in Angriff genommen. Der ursprünglich absidiale Schluss mit drei ausstrahlenden Kapellen — eine für England ungewöhnliche Anlage — hat nach hundert Jahren einer

rechteckigen Erweiterung weichen müssen. Aus der jetzt in Frage kommenden Bauperiode sind (vgl. Taf. 425) das östliche Querschiff nebst den vier im Westen sich anschliessenden Jochen; das grosse westliche Querschiff folgte sehr bald nach. Das System geht in der Massenerleichterung und in der Ausbildung der Widerlager über Chichester erheblich hinaus. Die Strebebögen sind doppelt, der tiefere unter dem Triforiumsdach. Die seltsame Form der Hochschiffsgewölbe kann nicht wohl die ursprüngliche sein; diese war wahrscheinlich sechsteilig, wie im Querschiff, und in den Seitenschiffen fünfteilig, worauf die Stellung der paarweise geordneten Fenster und der Wechsel starker und schwacher Strebepfeiler hindeutet. Für die englische Baukunst dieser Zeit ein Unikum ist die ununterbrochene Herabführung der Gewölbedienste bis in die gebündelten Arkadenpfeiler. Der Chor von Lincoln bedeutet unter den Bauten des Early English das Maximum der Annäherung an französische Konstruktionsweise [1]).

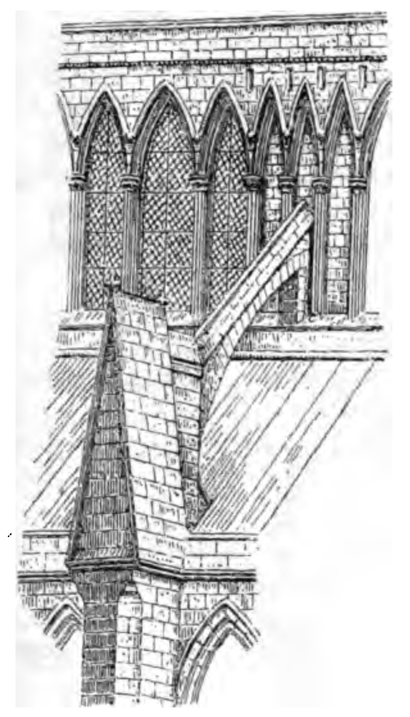


Kathedrale von Chichester (nach Moore).

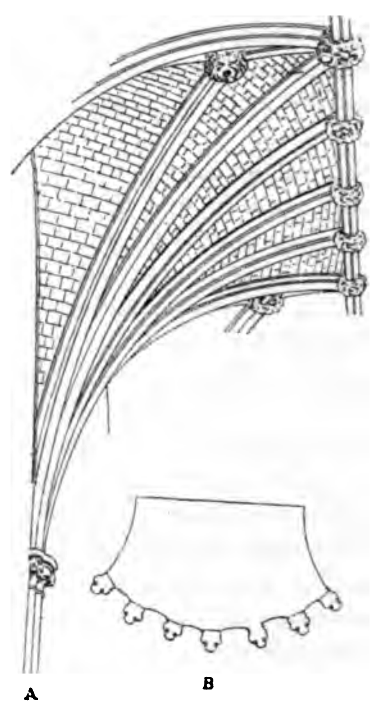
In einem richtig gezeichneten Bilde der englischen Bauzustände des ausgehenden 12. Jahrhunderts darf ein Hinweis auf die Kathedralen von Ely (Langhaus 1172 im Bau) und Peterborough (Langhaus 1177—93) nicht fehlen: diese verharren ganz und gar auf der

[1]) Ch. H. Moore, der einzige Engländer, der das französische Element in Lincoln richtig erkannt hat, erinnert daran, dass der Bauherr Bischof Hugh ein geborener Franzose und sein Architekt Geoffrey de Noyers, nach seinem Namen zu urteilen, ebenfalls Franzose oder Normanne war.

anglo-normännischen Stufe. Die Mehrzahl freilich der jetzt neu aufgenommenen Bauten neigt der Gotik zu, in der Formenbehandlung wenigstens; die Konstruktion wird, als wäre sie eine Nebenfrage, dem wechselnden Belieben überlassen. Da gibt es zunächst viele und ansehnliche Bauten, die noch immer über die Balkendecke im Mittelschiff nicht hinauskommen, so die Abteikirchen von Byland, Whitby, Hexham (Taf. 197, 427). Andere sind in der Absicht auf Gewölbe zwar be-




Strebewerk in Lincoln (nach Moore).



Gewölbe im Chor von Lincoln (nach Moore).

gonnen worden, lenkten aber doch wieder zur alten Gewohnheit zurück, so die um 1180 begonnene Kathedrale von Ripon (Taf. 427), so auch das im Laufe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts langsam ausgeführte gewaltige Transept der Kathedrale von York (Taf. 428), das sich mit Scheingewölben aus Holz begnügte und wo wohl niemals an steinerne gedacht worden war.

Wohl die vollkommenste Leistung des zur Reife gelangten Early English ist das 1209—1235 errichtete Langhaus der Kathedrale von LINCOLN. Das System reproduziert dasjenige des Chors in etwas ver-

änderten Proportionen, vorzüglich harmonisch und freiräumig, freilich mit einem Rückschritt in organischer Hinsicht. Eine wichtige Neuerung betrifft die Gewölbe. Sie sind das älteste Beispiel von Sterngewölben, dieser spezifisch englischen, später auch auf dem Festlande verbreiteten Modifikation der Kreuzrippengewölbe. Die horizontale Projektion erhellt aus dem Grundriss Taf. 425, die perspektivische Wirkung aus der umstehenden Figur. Zu den drei Rippen, der transversalen und den zwei diagonalen, die sich aus den Gewölbeanfängen regelmässigerweise entwickeln, sind weitere vier hinzugekommen, in gleichen Abständen sich fächerartig entwickelnd und ohne Unterscheidung stärkerer oder schwächerer Glieder.

Der 1252 vollendete Chor der Kathedrale von Ely (die sechs letzten Joche) ist in den Allgemeinheiten nach dem Muster des Langhauses von Lincoln gebaut; sein Eigentum ist eine Reichtum mit klarem Ebenmass verbindende dekorative Durchbildung, die ihn nach dieser Seite als den Höhepunkt des frühenglischen Stils erscheinen lässt.

Als dessen klassischer Musterbau gilt freilich nach landläufigem Urteil die Kathedrale von Salisbury (Taf. 424, 430, 431, 435). Die Engländer lieben es, sie mit der Kathedrale von Amiens in Parallele zu stellen, mit der sie genau in denselben Jahren erbaut ist; begonnen 1220, in den Hauptteilen vollendet 1258. Unseres Erachtens kommt sie weder Lincoln in der Raumschönheit, noch Ely in der Formenreinheit gleich. Aber allerdings besitzt sie — worauf der grosse Eindruck, den sie thatsächlich macht, beruht — einen überall seltenen und in England einzigartigen Vorzug: sie ist aus einem Guss. Man hatte für sie einen neuen Platz gewählt, so dass keine Rücksicht auf ältere Bauteile, wie sonst immer, hemmte, und die Geldmittel flossen ohne Unterbrechung. Das System von Salisbury entfernt sich noch einen Schritt weiter von der konstruktiven Logik der Franzosen. Die Strebebögen, mit denen sich das echt englische Gefühl nie versöhnen konnte, sind unter den Seitenschiffsdächern versteckt, das Obergeschoss des Mittelschiffs bleibt niedrig. Die Gewölbe einfach vierteilig; Quer- und Kreuzrippen von gleicher Stärke; es fehlt nicht, wie sonst in der Regel, die Schildrippe, doch in einer für ihre konstruktive Aufgabe wenig wirksamen Form, da sie sich, einer senkrechten Stütze entbehrend, gegen die Gewölbekappen tot läuft. Der schmächtige Gewölbedienst endet unterwärts alsbald auf einem Kragstein in der Region des Triforiums. Das letztere steht mit seinen breitgedrückten Linien zu den schlanken des ersten und dritten Geschosses in schlechtem Einklang.

Eine dritte Haupturkunde des Early English ist die Kathedrale von Wells (Taf. 427, 435), Langhaus und Querschiff erbaut von 1214—1235. Ein Strebesystem ist zwar vorhanden, doch in so dürftiger und unzweckmässiger Form, dass es ebensogut fehlen könnte. Der innere Aufbau kennzeichnet sich wesentlich als eine von zahlreichen Oeffnungen durchbrochene Mauer, nicht als ein System selbständiger Pfeiler und Bögen. Bestimmend für diesen Eindruck ist namentlich auch das Triforium, das unter Verzicht auf jegliche Gliederung aus einer Reihe von Blendnischen mit schmalen Oeffnungen gegen den Dachraum besteht, also keinen Laufgang bildet. Jede Anregung, auch nur in Gedanken eine senkrechte Verbindungslinie zwischen Arkadenpfeilern und Gewölbekämpfern zu ziehen, fehlt. Nicht ganz so weit gehen einige andere Gebäude dieser Zeit, wie die Kathedrale von Worcester und das Münster von Beverley (Taf. 427); sie haben noch Wanddienste, aber sehr schmächtige, denen man eine Leistung zur Unterstützung des Gewölbes keinen Augenblick zutraut. Dem Muster von Wells folgen viele westenglische Kirchen, zuweilen zurückgreifend auf die flache Decke. —

Als ein Hauptunterscheidungsmerkmal der englischen von der französischen Gotik haben wir also den Mangel an struktiver Kontinuität und damit für den ästhetischen Eindruck den Mangel an organischer Aufwärtsbewegung festzustellen. Es ist das nicht etwa ein Stehenbleiben auf einer unentwickelten Stufe, sondern geradezu eine Rückbildung. Im romanisch-normännischen Stil waren kräftige Dienste vom Fussboden bis zur Decke hinaufgeführt worden, auf beabsichtigte, wenn auch aufgegebene Gewölbe hindeutend; der frühenglische Stil verfährt genau umgekehrt, er legt wohl Gewölbe an, aber er lässt die Glieder, die deren senkrechte Unterstützung veranschaulichen sollen, ausfallen oder mindestens einschrumpfen. Wie wenig ist in ein System, wie das von Salisbury oder Wells, vom Grundprinzip der Gotik, der Isolierung und Balancierung des Gewölbedruckes übergegangen! Im Grunde war in den frühesten Erzeugnissen des Stils, z. B. Malmesbury und Ripon, zu schweigen von Lincoln, bereits mehr Gotisches gewesen, das will sagen, im Sinne der Konstruktion.

Wohl wird die Bezeichnung und Einschätzung eines gotischen Systems immer von dem Vergleich mit der französischen Formulierung ausgehen müssen. Der einzige gültige Massstab ist das doch nicht. Ein etwaiger Defekt an gotischen Qualitäten ist nicht ohne weiteres ein Defekt an künstlerischen Qualitäten. Die englische Baukunst hörte

so merkwürdig früh auf, von der französischen zu lernen, weil ihr eigener Willensinhalt sich schnell ganz anders orientiert hatte. Der stationären Unreife des Konstruktionswesens steht eine ungemein schnelle, sichere, von reicher Phantasiekraft getragene Ausbildung einer neuen Formensprache gegenüber, mit der französischen nur im allgemeinsten verwandt, zu dem in der eigenen Landeskunst bisher herrschend gewesenen Geiste in vollstem Gegensatze. Betrachten wir aber, ehe wir hierauf eingehen, zuvörderst noch die Raumgestaltung.

Im Grundriss lebt der normännische Typus unverändert fort: eine im Verhältnis zur Breite enorme Länge, namentlich des Chors, Begabung des letzteren mit einem zweiten, kleineren Transept. Die Kathedralen von Lincoln und Salisbury, die ihn am reinsten repräsentieren, sind in der Längenausdehnung denen jeder französischen Kathedrale überlegen, wenn auch den grössten derselben nicht sehr weit überlegen; aber um wie viel schmäler sind sie! Die Durchbrechung des Systems durch die Querschiffe wirkt unter diesen Umständen matt und unklar. Wären die Vorderschiffe von Salisbury nach derselben Proportion angelegt, wie die von Amiens, so dürften sie nur drei Fünftel ihrer wirklichen Länge haben. Noch stärker ist die Reduktion der Höhen. In Salisbury geht die Höhe des Mittelschiffes in der Länge etwas mehr als sechsmal auf, in Amiens dreimal. Aber auch hinter den grossen englischen Kirchen der normännischen Periode bleiben die jetzigen, Salisbury ausgenommen, noch zurück. Hierdurch wird die übertriebene Länge zwar noch auffälliger gemacht, die zu geringe Breite dagegen günstig korrigiert, so dass, das einzelne Joch für sich betrachtet, System und Querschnitt in glücklicher Harmonie stehen, und das Raumgefühl ins Luftige, Weite, Bequeme geht. Von dem ergreifenden rhythmischen Pathos französischer Kathedralen findet man allerdings gar nichts.

Ebenso fehlt ein mächtiges Finale, wie es in der französischen Anlage der Rundchor bewirkte. Der englische Chor schliesst mit einem rechteckigen Presbyterium, aus dem ebenfalls rechteckig die Marienkapelle (Lady Chapel) heraustritt. Dieselbe hat in allen Schiffen nur die Höhe der Seitenschiffe, also den Querschnitt einer Hallenanlage. Das früheste Beispiel dafür das im Jahre 1202 umgebaute Presbyterium der Kathedrale von Winchester; Taf. 81 zeigt das Verhältnis zur romanischen Vorform, Taf. 429 den Aufbau. Komplizierter und von höchst originellem Reiz die betreffenden Bauteile der Kathedrale von Salisbury, Taf. 431, 435.

Wie für den Grundriss, so bleibt auch für die Gestaltung der äusseren Baumasse die normännische Tradition bestimmend. Eine hinreichend nachdrückliche Gruppierung kommt nur dann zu stande, wenn nur ein Transept, dieses aber dreischiffig angelegt ist; so in York und Wells. Das Gewöhnliche sind die einschiffigen Transepte mit niedrigen Kapellen an der Ostseite (vgl. Taf. 431, Fig. 7); ihre Verdoppelung erzeugt nur Unklarheit und dadurch Schwächung der Kontraste.

Weiter ist die grosse Längenausdehnung ein Hindernis für eine wirksame Verwertung der Türme. In diesem Punkte waren schon in der romanischen Epoche die festländisch-normännische und die englisch-normännische Entwicklung weit auseinandergegangen. Ein hoher Zentralturm blieb für die englische Auffassung die Hauptsache. (Der von Salisbury der einzige mit ausgeführtem Helm, übrigens aus jüngerer Zeit.) Doppeltürme an der Westfassade kommen in dieser Epoche nur zweimal vor, in Ripon und Wells. Lehrreich ist, wie das ältere dieser Gebäude, Ripon, der kontinentalen Auffassung näher steht, insofern die Türme das Mittelschiff unmittelbar flankieren (Taf. 442). In Wells dagegen springen sie aus der seitlichen Fluchtlinie vor (Taf. 426, 440). Die Freigeschosse sind spätgotisch; wie sie ursprünglich gedacht waren, ist schwer zu enträtseln.

Wo es sich nur um Gliederung im planimetrischen Sinne handelt, da können die Engländer Vortreffliches leisten, wie an den beiden, unter sich ganz verschiedenen Querschiffsfassaden der Kathedrale von York (die nördliche Taf. 428, die südliche Taf. 443). Leider ist nur an diesem einzigen Bau der einfache organische Gedanke verwirklicht, die Fassade dem inneren Querschnitt anzupassen. Gewöhnlich aber drängte der Geschmack der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts — in welche Zeit die wichtigsten Fassadenbauten des Early English fallen — auf stärkere Prachtentfaltung und so verfiel man auf unorganische Vermehrung der Breite, wie wir es in Wells schon gesehen haben, und wie es nicht anders in Salisbury, Lincoln, Peterborough geschah. Das Prinzip des Aufbaus geriet dabei völlig ins Schwanken. Wells hat den Vorzug einer klaren Differenzierung von Erdgeschoss und Hauptgeschoss. Die Fassade von Salisbury (Taf. 443) arbeitet mit ganz kleinen Mitteln; das höchste Prädikat, das man ihr zubilligen könnte, ist das der Niedlichkeit.

In Lincoln fand der Architekt für die Flügelbauten, die neben die grandiosen Hochnischen der spätromanischen Fassade gesetzt wurden, nichts Besseres — in Wahrheit das Schlechteste unter diesen

Umständen — als Häufung von sieben Arkaturen übereinander (Ansicht u. a. bei Lübke, Geschichte der Architektur II, S. 99). Nur in Peterborough kam eine Leistung zu stande, die zwar keineswegs gleichmässig gelungen, aber doch im Hauptmotiv von durchschlagender Grossheit ist. Innerhalb des gotischen Stils ist das Motiv ganz analogielos; wir können uns nur Ableitung aus einem romanischen Vorbilde denken, wie die Fassaden von Lincoln und Tewkesbury ahnen lassen (vgl. Bd. I, S. 640). Dort waren es tief eingreifende Nischen, hier eine durchlaufende Vorhalle; gemeinsam ist die einfache Ordnung der Arkaden. Die grössere Breiten- und Masswirkung dadurch zu erreichen, dass die seitlichen Oeffungen weiter genommen sind, als die mittlere (vgl. noch den Grundriss Taf. 81), ist ein unverzeihlicher Fehler und wäre durch viel kleinere Opfer zu vermeiden gewesen; sodann zeigt die Dekoration der Giebel und Ecktürme den frühenglischen Stil von seiner kleinlichsten Seite; trotz alledem wirkt das Ganze noch immer unaussprechlich grandios.

Wie der Chor eigentlich nur eine Wiederholung des Langhauses ist, so ist sein östlicher Abschluss eine Wiederholung der Fassade mit dem einzigen Unterschied, dass die Portale fehlen, die ja aber auch dort nur wenig bedeuten (Taf. 442, Fig. 2). Durch Anlage einer Lady Chapel wird zwar eine etwas stärkere Differenzierung herbeigeführt (Taf. 431, Fig. 6, 7), aber doch nichts, was auch nur entfernt das gleiche Gewicht, wie ein französischer Chor hätte.

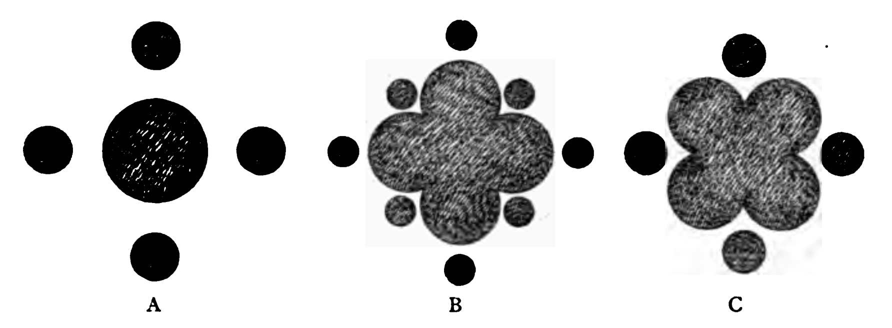
Also auch unter dem Gesichtspunkt der Raumgestaltung betrachtet, erweist sich die englische Frühgotik wenig schöpferisch. Was sie eigenes zu sagen hat, liegt vorzüglich auf dem Gebiete der Einzelform, und hier allerdings ist sie ganz neu, von der normännischen Epoche nicht nur unabhängig, sondern in vollem Widerspruch gegen sie. Die Geschichte gibt, nach Schnaases treffender Bemerkung, kaum ein zweites Beispiel eines ähnlich plötzlichen und entschiedenen Geschmackswechsels. Von Ueberkraft strotzend, aber dennoch ungelenk, in seiner Prachtliebe schwerfällig, rauh, herausfordernd, so war der anglo-normännische Stil gewesen. Der Grundzug des frühenglischen ist ernste Anmut, Feinheit, Sauberkeit; auch wo er reich sein will, bewahrt er eine wohlerzogene Gemessenheit; er kann trocken, kleinlich, spitz sein, aber niemals roh; dies würde ihm als der hässlichste aller Fehler erscheinen. Wesentlich Aufgabe der Einzelform ist es, in die an sich massige Konstruktion und die schwache Aufwärtsbewegung der Raumverhältnisse den Schein der Leichtigkeit zu bringen.

Ein Hauptmittel zu diesem Zweck ist die möglichst häufige Wiederholung des Spitzbogens, sei es als Oeffnung, sei es als Blende. Der Name »Spitzbogenstil«, den wir für die Gotik im ganzen als nicht hinreichend bezeichnend ablehnten, würde für England ganz berechtigt sein. Jedes Joch hat zwei Fenster in den Seitenschiffen, meist drei im Hochschiff; sodann werden die Fenster im Aeussern wie im Innern gern in eine fortlaufende Arkatur eingeordnet (z. B. Taf. 427, 8; 428, 3; 430, 4, 5). Der gleichen Absicht dient die Umrahmung der Oeffnungen des Triforiums mit Blendbögen in mehrfacher Ordnung. An der Stirnwand der Schiffe steigt die Zahl der Fenster auf fünf und sogar sieben (Taf. 428, 442). Das Motiv des Rosenfensters kommt nicht oft und nur im Giebeldreieck, also in sehr mässigen Dimensionen, vor. Ein Bestreben, die verschiedenen in ein System vereinigten Spitzbögen zu einander homogen zu bilden, macht sich erst spät geltend (Fassade von Salisbury). In der Regel werden unterspitze, überspitze, normalspitze und selbst halbkreisförmige und segmentierte Bögen in kecker Buntheit durcheinander geworfen (z. B. Taf. 428, 430); auch Kleeblattbögen bleiben bis nach 1200 in Gebrauch. Arkaturen sind nicht selten in der Weise gedoppelt, wie es die Triforien von Worcester und Beverley (Taf. 427) zeigen; die vordern auf freistehenden Säulchen, die hintern in die Wand eingebunden; also perspektivische Fiktion einer Vertiefung (ähnliches auf dem normännischen Festlande).

Ein weiteres optisches Hilfsmittel, den Schein des Leichten und Bewegten zu erzeugen, ist die Massenverwendung von dünnen Ziersäulchen. An unzähligen Stellen werden sie angebracht — es genügt, auf die Abbildungen zu verweisen —, nur nicht dort, wo sie das französische System vornehmlich in Anspruch nimmt, d. i. als Verbindungsglieder zwischen den Gewölben und Arkadenpfeilern. Ihre Höhe ist immer nur diejenige des Stockwerkes, in dem sie entspringen; sie erlangen also keine Uebermacht über die horizontalen Teilungslinien. In technischer Hinsicht ist zu bemerken, dass sie, aus einem einzigen Werkstücke gearbeitet, ausser Verband mit der Mauer stehen. Das Material ist öfters Basalt (der auch in der Baukunst des Niederrheins zu ähnlichen Wirkungen verlockte).

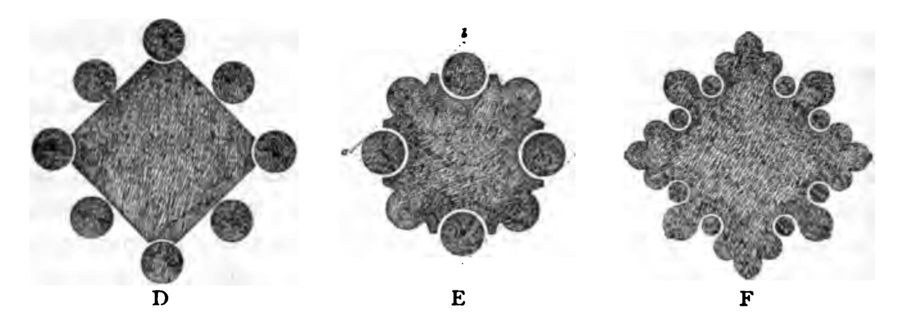
Eine für den Charakter der englischen Frühgotik besonders wichtige Verwendung fanden die degagierten Schäfte in der Verbindung mit den Arkadenpfeilern. Gerade um dieselbe Zeit, als die französische Schule den glatten Rundpfeiler aufnahm, liess die englische, die seiner längst gewohnt war — allerdings in besonders schwerfälliger

Gestalt — ihn fallen, um zum Gruppenpfeiler überzugehen. Er versprach eine schlankere und elegantere Wirkung. Vereinzelte Versuche dieser Art waren auch in der französischen Schule vorgekommen: in der zweiten Pfeilerreihe des Langhauses der Notre-Dame von Paris, an einigen Pfeilern in Laon, am konsequentesten im südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Soissons. Da dieser Bau mit dem ältesten auf englischer Seite uns bekannten Beispiele — Chichester, siehe die Figur A



A B C

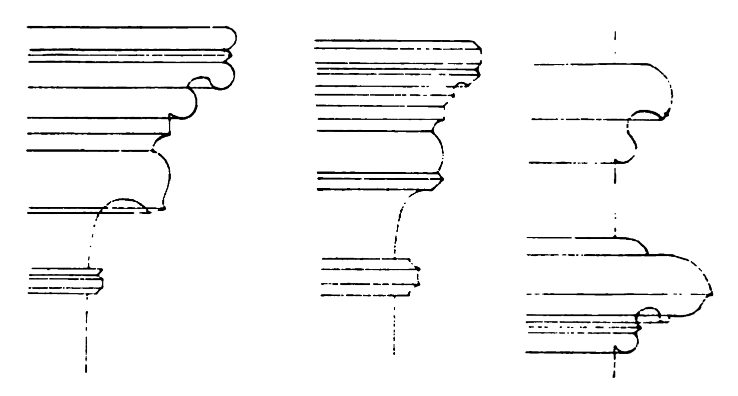
der beistehenden Reihe — gleichzeitig ist, so könnte die Anregung von dort gekommen sein. Für den englischen Geschmack charakteristisch ist die weite Degagierung der Dienste vom Kern. Sie blieb bis ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts etwas Gewöhnliches. Dann



D E F

aber, als der Reiz der Neuheit vorüber war, besann man sich auf geschlossenere Zusammenstellungen: man erkennt den Fortschritt von A zu B (Chor von Salisbury) und von B zu C (Langhaus ebenda). Eine zweite Entwicklungsreihe bietet D (Langhaus in Lincoln), E (Eaton Bray), F (Querhaus in York). Die Degagierung der Dienste hat für das Auge hier keine Bedeutung mehr, ausser dass sie die Verbindung durch Ringsteine fordert. Die Kapitelle bestehen aus niedrigen, meistenteils undekoriert bleibenden Kelchen, die Deckplatten im Grundriss

aus Kreisen, die sich den Diensten konzentrisch anschliessen, im Profil aus einer Folge sehr feiner, durch scharfe Schattenschläge gesonderter Gliedchen. Sollen die Kapitelle noch einen besonderen Schmuck erhalten, so bewegt sich derselbe in absonderlichen Ableitungen aus der Pflanzenwelt, nicht weniger konventionell als im romanischen Stil, aber von ganz anderem, weichlich elegantem Charakter. Es sind schmiegsame, dünne Stengel, die in ovale Lappen endigen und büschelweise

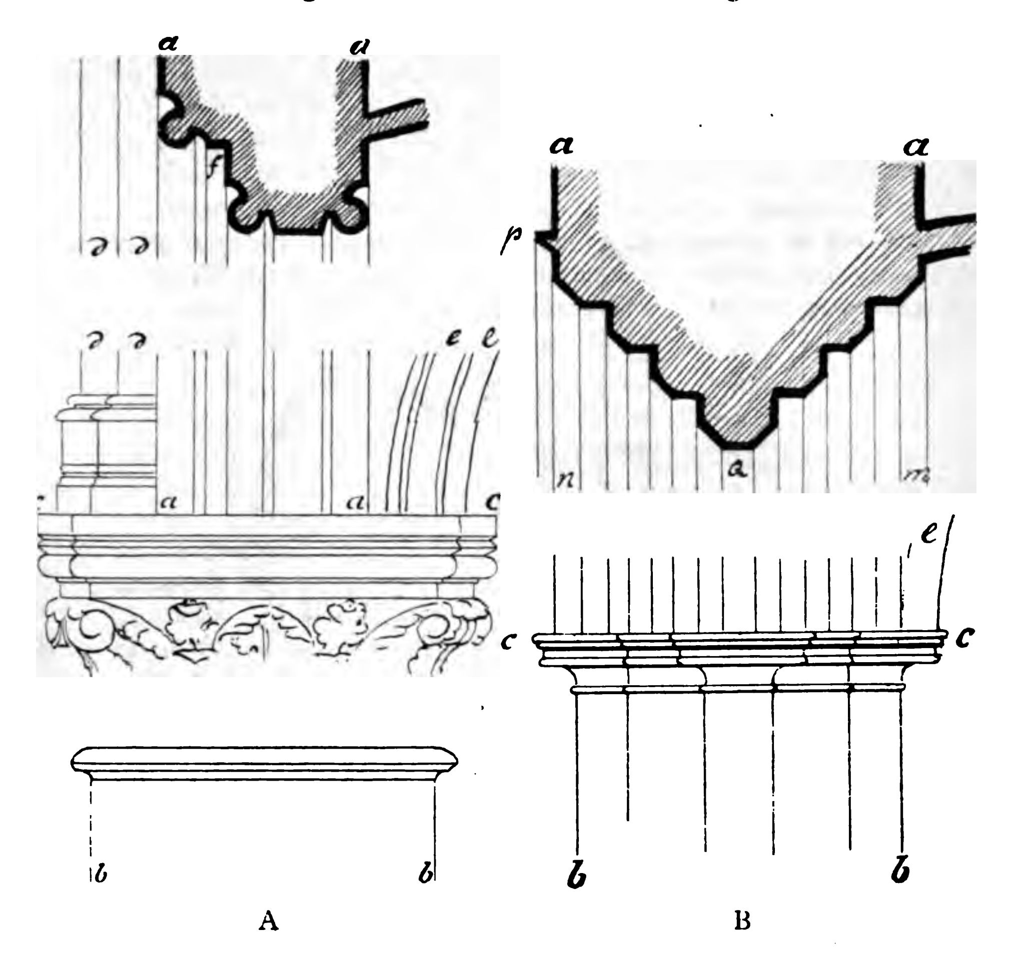


Profile von Kapitellen und Schaftringen.

überhängen, wie man es an gewissen Schlingpflanzen sieht. Die Faktur ist überall kleinmeisterlich sauber, ohne Kenntnis der Bedürfnisse monumentaler Dekoration.

Dem Auge stark sich aufdrängend ist endlich die Dekoration der Scheidbögen. Was gegen die kontinentale Fassung zuerst auffällt, ist die sehr grosse Leibungsfläche. In umstehender Figur gibt A ein französisches Beispiel (der zugehörige Grundriss S. 77), B ein englisches. Der Pfeilerdurchmesser b—b ist in beiden gleich angenommen. Man sehe nun, wie ungleich die Mauerstärken a—a ausfallen! Bei A müssen auf der Deckplatte c—c neben dem Scheidbogen noch einerseits die Gewölbedienste d—d, andererseits die Anfänger der Rippen e—e Platz finden, so dass a—a nicht viel mehr als die halbe Stärke von b—b hat. In B dagegen, wo es keine Dienste für das Mittelschiffsgewölbe gibt und die Seitenschiffsrippen in ihrem Anfange mit dem Scheidbogen verwachsen sind, erhält a—a die grösste erreichbare Ausdehnung, bei der die Glieder n und m bereits über b—b ausladen; in der Frontansicht trifft n auf die Mittelachse des Pfeilers und tangiert somit das n der benachbarten Archivolte, während die vorspringende Leiste p, da sie

die Deckplatte überhaupt nicht mehr erreicht, auf einem Kragstein aufsitzt (vgl. Taf. 430, Fig. 4, 5). Schlagend tritt in diesen Verhältnissen der Unterschied der französischen und englischen Konstruktionsidee ans Licht: nach jener ist das Erste und Wesentliche das Gerüst der Pfeiler und Bögen, das Sekundäre die Ausfüllung der Zwischen-

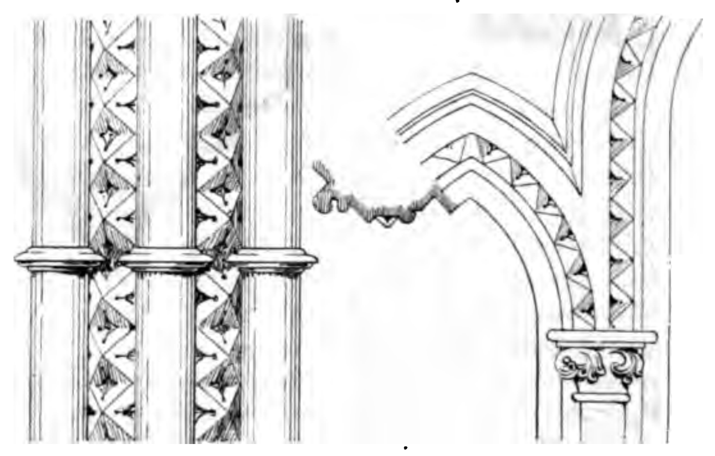


A B

räume mit leichtem Mauerwerk, nach dieser ist die Mauer das Ursprüngliche und Bleibende, die Aussparung von Oeffnungen das Hinzutretende. Und dementsprechend ergibt sich für das Profil der Archivolte nicht ein stark einspringender Winkel, wie ihn A bei f aufweist, sondern eine schräge Fläche p—q; dieselbe wird in unserer Figur B (entnommen der Abteikirche Netley) bloss durch eine Folge kleiner Aus-

eckungen gegliedert; gemeinhin aber wechseln Stäbe und Kehlen kleinsten Massstabes, wie Taf. 430 andeutungsweise erkennen lässt; genauere Zeichnungen in der Schlusslieferung.

Nimmt man hinzu, dass die Bogenleibungen der Triforien und Fenster eine ähnliche Behandlung erfuhren, so ergibt sich eine sehr reiche dekorative Wirkung allein schon aus den Profilierungen. Das Zierverlangen des englischen Geschmackes war aber damit noch nicht befriedigt, er wollte auch den zwischen den Konstruktionsgliedern liegenden ruhenden Flächen — ein nach französischem Massstabe ganz ungotischer Gedanke — ihr Teil geben. So wurde, wo nicht an den Arkaden-



Pfeiler- und Bogendekoration.

pfeilern, so doch an denen des Cleristory und des Triforiums, in welcher Region überhaupt das Zierwerk am üppigsten wächst, der zwischen den degagierten Säulchen sichtbar werdende Kern mit Blumen besetzt; ebenso ein Teil der Vertiefungen zwischen den Rundstäben der Bogenläufe. Das Lieblingsornament für diese Stelle ist der sog. Hundszahn (dogtooth), ein gekerbtes Vierblatt, das aus dem Diamantschnitt der romanischen Ornamentik entstanden sein könnte. Ebenfalls aus der Erinnerung an normännischen Flächenschmuck sind die häufig sich zeigenden Rosetten auf Bogenzwickeln hervorgegangen (Taf. 427, 5; 430, 4, 5; 441).

Als Ganzes betrachtet ist der Early English ein wesentlich autonomer Stil. Was er der französischen Gotik verdankt, ist nur die erste Anregung. Zwar wird er von Einwirkungen derselben auch

späterhin nicht gänzlich unberührt geblieben sein, doch wurden dieselben mit einem so kräftigen Selbständigkeitssinn verarbeitet, dass man nichts mehr davon gewahr wird.

2. Die mittlere Zeit.

Das 14. Jahrhundert ist in der englischen Baukunst nichts weniger als ein müdes, wie es in der französischen es war. Man bemerkt ein Streben nach machtvoller Raumentfaltung und erhöhtem Glanz, daneben ein kritisches Verhalten gegen den bisher geltenden Stil, aus dessen Einseitigkeit man herauszukommen begehrt. Die einzelnen Meister lassen ihre Individualität freier hervortreten, zugleich aber öffnen sie sich den Einwirkungen des im 13. Jahrhundert so gut wie ganz ignorierten Festlandes. Etwas Unruhiges, Vielwendiges ist dieser Epoche eigen, sehr entgegengesetzt der geschlossenen Stileinheit der vorangegangenen wie der nachfolgenden.

Das früheste Werk dieser Richtung gehört zeitlich noch der vorangehenden Epoche an. Es ist die 1245 begonnene, 1269 im Chor und Querschiff vollendete, in den Vorderschiffen langsamer, doch in übereinstimmender Haltung zu Ende geführte WESTMINSTERABTEIKIRCHE bei London. Sie kommt dem französischen System weiter entgegen, als irgend eine englische Kirche der entwickelten Gotik sonst: im polygonalen Chor mit Kapellenkranz, in der starken Betonung der Höhenproportion, in den doppelten Strebebögen, in den Masswerkfenstern; erst der Einzelausdruck lenkt in die heimische Formenwelt zurück und erinnert uns, dass neben dem wahrscheinlich französischen, und falls nicht das, so jedenfalls in Frankreich gebildeten, Meister, der den Entwurf lieferte, auch Engländer am Bau thätig gewesen sind. Man kann indes nicht finden, dass die Westminsterabteikirche, trotz ihrer monumentalen Grossartigkeit und ihres vornehmen Ranges, auf die englische Kunst um sie her Einfluss geübt hätte.

Nächst ihr macht das Langhaus der Kathedrale von YORK dem festländischen Wesen die meisten Zugeständnisse. Es ist in seiner imposanten Weit- und Hochräumigkeit in England ohnegleichen, welche Wirkung noch erhöht wird durch den von weiten Lichtern durchbrochenen Zentralturm. Dagegen hat die Formenbehandlung nur zu viel der um diese Zeit auf dem Festlande um sich greifenden trockenen Manier abgesehen, ohne deren Korrektheit zu erreichen. Die die ganze Schildwand einnehmenden Oberlichter (deren Stabwerk sich in das blinde Triforium fortsetzt), die ununterbrochen vom Erdboden aufsteigenden Gewölbedienste, das weitschichtige Strebewerk waren für

englische Augen ungewohnte Dinge. Leider gleichen alle diese Bemühungen dem kreissenden Berg, der die Maus gebiert: das Endergebnis ist — ein Holzgewölbe! Um so schlimmer, da es nicht in seinen wahren Stilformen auftritt, sondern die Täuschung, als sei es ein Steingewölbe, hervorrufen will. Die Strebebögen sind denn auch unausgeführt geblieben. Die Vorderschiffe waren um 1335 fertig. Die Erneuerung des Chors begann 1361 und dauerte bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts. Er hat mit den Vorderschiffen die gleiche Ausdehnung und schliesst sich auch dem System desselben im allgemeinen an, indes von vornherein ohne Strebewerk. In die Zeit zwischen Vorderschiff und Chor fällt die Erbauung der Westfassade. Sie gilt für die schönste in England; wenigstens ist sie die grösste und denen des Kontinents ähnlichste. Anscheinend sind nicht sowohl französische als niederländische Bauten bei ihr zu Paten gestanden. Der englische Nachahmer hat geglaubt, durch Urgierung des seinem Lande fremden Vertikalsystems und Häufung der Stabdekoration seinen Vorbildern am sichersten gerecht zu werden; zu stande gekommen ist ein prunkendes Schulexercitium. Alles in allem ist der Kathedrale von York der Ruhm nicht strittig, die imponierendste gotische Kirche ihres Landes zu sein; aber die heutige öffentliche Meinung ist schlecht beraten, wenn sie in ihr den Triumph der englischen Gotik sehen will: weder ist sie sehr englisch, noch ihrem Gedankengehalte nach überhaupt sehr bedeutend.

Historisch ist die Kathedrale von York darin lehrreich, dass sie die Grenze anzeigt, über welche die englische Architektur nicht hinaus konnte, ohne von der Kunst des Festlandes in ungünstigem Sinne abhängig zu werden. Die übrigen Bauten des 14. Jahrhunderts verfolgten weniger hohe Ziele; dafür zeigt sich in ihnen die nationale Phantasie ungleich freier und fruchtbarer. Wir können nur einzelnes beispielsweise herausheben. Ein beträchtlicher Teil der Arbeit dieses Jahrhunderts ging auf in den partiellen Ueberarbeitungen normännischer Kirchen, wobei man thunlichst den Kern beibehielt und ihn nur mit Dekorationsformen nach der herrschenden Mode überkleidete, auch wohl einzelne Teile vollständig erneuerte. Selten dagegen sind die von Grund aus neu begonnenen und in gleichartigem Guss zu Ende geführten Bauten. Die Kathedralen von Exeter und Lichfield stehen hier oben an; jene 1280, in anfangs langsamer Bauführung, begonnen, 1370 vollendet; diese in den Hauptteilen ihr parallel gehend, doch erst 1420 fertiggestellt. Von einer dritten, sehr originellen Anlage, der Kathedrale von Bristol ist nur die Hälfte erhalten; ganz untergegangen die ge-

priesene Stephanskapelle am königlichen Palast zu Westminster, eine freie Nachahmung der Ste. Chapelle von Paris. Schöne Muster des Einzelausdrucks dieser Epoche findet man zerstreut an den Kathe-



Kathedrale von Exeter.

dralen von Wells, Gloucester, Hereford, Ely, Lincoln, Southwell, Carlisle u. a. m. Von Klosterkirchen nennen wir die von Tintern, Howden, Netley, Selby.

Der Stil des 14. Jahrhunderts lässt sich schwer systematisch

fassen. Denn die Versuche, Besseres oder mindestens Neues zu bringen, führten zu einer individuellen Mannigfaltigkeit, wie sie in England bis dahin ungewohnt war. Am wenigsten wurde in den Allgemeinheiten geändert. Die starke Streckung des Grundrisses gehört zu den auch in dieser Epoche nicht angetasteten Erbgewohnheiten. Ebenso bleibt in der Höhenentwicklung das Raumgefühl das alte; vgl. die umstehend abgebildete Kathedrale von Exeter, an welche sich englische Reisende im Schiff des Strassburger Münsters erinnert fühlen. Auch die Organisation des inneren Aufbaus, wie des äusseren Strebewerks machte keine Fortschritte. An den Gewölben ist die von den Kämpfern fächerförmig ausstrahlende Lagerung der Rippen mit kräftiger Betonung der durchlaufenden Scheitelrippe jetzt die Regel. Kurz, wenn wir nach der architektonischen Besonderheit des 14. Jahrhunderts fragen, so sehen wir uns wesentlich auf das Dekorative hingewiesen. Die englischen Archäologen haben denn auch diesem Stil den Namen »decorated« gegeben. Glänzende Schmuckwirkung ist aber doch nicht sein einziges Anliegen; es geht damit das Bestreben Hand in Hand, die organischen Härten und Inkohärenzen des überlieferten Systems zu mildern, einen vollen und gleichmässigen Fluss der Formen herbeizuführen.

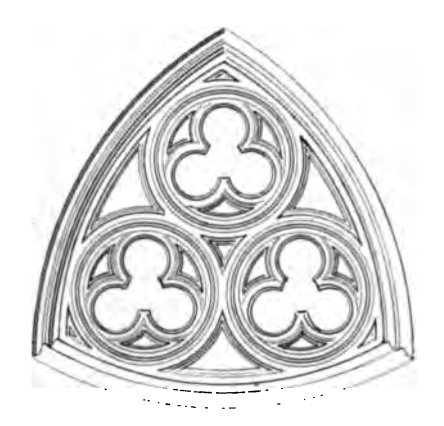
Immerhin bleiben auch in dieser klassisch gerichteten Epoche die Engländer Engländer genug, um jezuweilen in starke Wunderlichkeiten abzuschweifen; ein Beispiel im grossen gibt das System der Kathedrale von Hereford, von der wir noch später sprechen werden; ein anderes die hochphantastischen Schwebebögen, mit denen im Jahre 1338 die Pfeiler des Vierungsturmes in der Kathedrale von Wells verstärkt wurden (Taf. 434); ähnliche, aber so dünn wie Spinnenweben, im Transept der Kathedrale von Gloucester. — Betrachten wir nun die einzelnen Bauglieder nach ihrer Durchschnittserscheinung.

Die Pfeiler. Ihre Dienste werden jetzt mit dem Kern zusammenhängend schichtweise aufgemauert, mit gern birnförmigen Profilen, die in weicher Krümmung in die meist sehr tief ausgearbeiteten Kehlen überlaufen. Jeder Dienst hat seine eigene Basis und sein eigenes Kapitell, doch kommt es auch schon vor (z. B. in Ely, Taf. 432), dass ein Teil der Pfeilerglieder ohne abzusetzen in der Archivolte sich fortsetzt. Für die Deckplatten ist noch immer die Tellerform die beliebteste. Falls der Kelch Laubwerk hat, übrigens der seltenere Fall, so versucht sich dasselbe in naturnachahmenden Bildungen, offenbar unter festländischem Einfluss, erreicht aber nie die plastische Kraft und Schönheit festländischer Meisselarbeit.

Die Anlage der Scheidbögen bleibt die hergebrachte, nur wird ihre Gliederung noch minutiöser und raffinierter in dem Wechsel undulierender Flächen und scharfer Kanten und Kehlen. Die Bogenform ist normalspitz oder selbst unterspitz, der frühenglische Lancetbogen verschwindet aus allen Bauteilen.

Das Triforium erweitert sich zuweilen zu einem vollen Emporgeschosse (Taf. 432), zuweilen auch fällt es ganz aus (Taf. 431), welches beides in der vorigen Epoche nicht vorgekommen war.

Die eingreifendsten Veränderungen gehen mit den Fenstern vor sich: es verschwinden die schmalen hohen, mit Lancetbögen geschlossenen und in Gruppen geordneten und jedes Joch erhält eine einzige Lichtöffnung, erheblich verbreitert, jedoch unter die Kämpferlinie des Gewölbes nicht hinabsteigend, also mit festländischem Masse gemessen sehr niedrig; zuweilen (Kathedrale von Hereford, Kathedrale von Lichfield u. a. m.) bloss ein gleichseitiges Dreieck (siehe die beistehende Abbildung). Die leichte Fenstergalerie, die eines der am meisten charakteristischen Attribute des Early English gewesen war, fiel infolgedessen aus; aber die Fensterverglasung behielt nach alter Gewohnheit ihren Platz nahe der Aussenfläche der noch immer mächtigen Mauer, und so bildet sich über dem Triforium eine weite leere Nische, das will sagen ein hässlicher Bruch in der Komposition. Die wichtigste Neuerung aber und offenbar der Anstoss zu den übrigen eben betrachteten, war die Einführung des Mass- und Stabwerks, eine Konzession an festländisches Wesen, der sich die Engländer seit dem Ende des 13. Jahrhunderts nicht länger erwehren konnten. Bei der Niedrigkeit der englischen Stockwerke blieb freilich die Grösse und Pracht der Vorbilder unerreichbar. Nur zwei Stellen des Gebäudes boten sich dar, die Fassade und die in gerader Linie abschliessende Chorwand, an denen die Ausdehnung der Fenster keine Hemmung fand und denn auch sogleich ins Riesenhafte gesteigert wurde. Man erinnere sich dabei, dass zu dem neuen Reiz des Masswerks ein zweites Neues, der Zauber der Glasmalerei, hinzukam, die in England erst im



Fenster im Hochschiff der Kathedrale von Lichfield.

Fig. 1. Fig. 2.

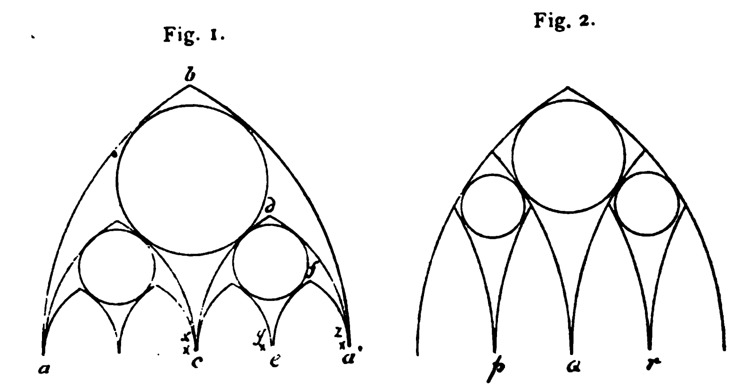


Fig. 3.

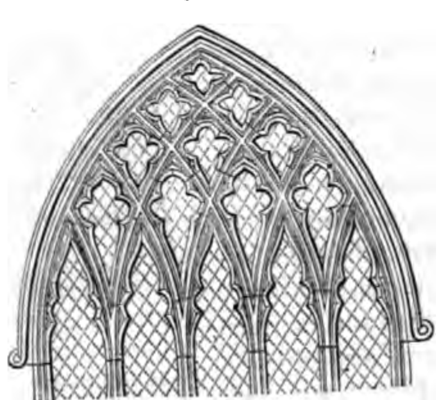
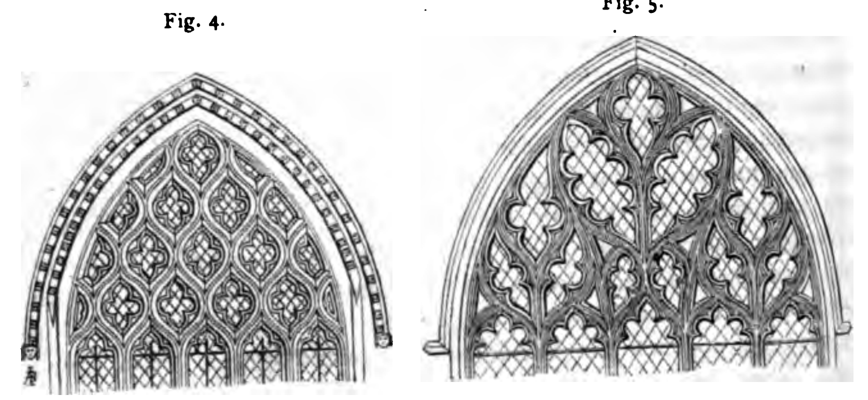


Fig. 4. Fig. 5.



Masswerk des 14. Jahrhunderts (Brandon).

14. Jahrhundert sich zu grösserer, wenn auch der festländischen Kunst nicht ebenbürtiger, Leistungsfähigkeit erhob. Die erreichte Wirkung ist grandios. Freilich wurde sie damit erkauft, dass der alte Fehler der englischen Anlage, die ungenügende Differenzierung der Eingangs- und der Schlussseite, neubefestigt wurde. An der Fassade nahm das hohe Fenster dem Portal die Luft weg, am Chor verdrängte es sogar den bisher so beliebten Ausbau der Lady Chapel. Das erste Beispiel des neuen Fenstersystems, wenigstens das erste von Wichtigkeit, gab der sogenannte Engelchor in Lincoln; Innenansicht Taf. 434, Aussenansicht Taf. 444; das auf der letzteren sichtbar werdende Oberfenster kommt nur für den sehr hoch angelegten Dachraum in Betracht. Eine weitere Entwicklungsstufe zeigt auf derselben Tafel die Kirche von Guisborough. Seinen höchsten Triumph feiert das Motiv in der Kathedrale von Carlisle, welche durch ihre Sparrendecke die Möglichkeit gab, den Fensterbogen bis hoch in den Giebel hinaufzuführen. Weitere Beispiele Taf. 431.

Das Masswerkschema ist anfänglich das klassisch-französische, daneben aber macht sich mit wachsendem Beifall eine Variante geltend, deren Unterscheidendes durch die Figuren S. 232 veranschaulicht wird. Im ersten Fall (Fig. 1) verhalten sich die Teilungsbögen zum Umfassungsbogen konzentrisch, es haben also die Bogenstücke a b, c d, e f ungleiche Radien, aber gleiches Zentrum (a'). — Im zweiten Fall sind umgekehrt die Radien gleich gross, aber die Zentren zu den von p, q, r ausgehenden Bögen liegen in x, y, z. Im ersten Fall umschreiben sämtliche Bögen ähnliche, im zweiten Fall unähnliche Dreiecke. Diese Kombination war dem frühenglischen (auch dem festländisch-normännischen) Stil als Teilung der Triforien ganz geläufig; neu ist jetzt seine Anwendung auf das Fenstermasswerk, und noch grösser wird die Veränderung in dem jetzt häufig auftretenden Falle der Teilung durch ungleiche Zahlen. Dann entstehende Flechtmuster (Fig. 3) — auch diese eine altenglische Tradition. Etwas durchaus Neues dagegen ist die Schwingung der Masswerkstränge nach entgegengesetzten Richtungen, wie in Fig. 4 u. 5. — Es ist im Prinzip dasselbe, was sich später auf dem Festlande im Flamboyant- und Fischblasenstil zeigen sollte.

Dass England um so viel früher als das Festland — mehr als ein halbes Jahrhundert früher — hierbei anlangte, ist bezeichnend für seine Grundauffassung vom gotischen Stil, die zu allen Zeiten viel mehr eine dekorative als eine konstruktive war. Ein zweiter Beleg dafür liegt in der Behandlung der Gewölbe. Es ist ein Haupt-

punkt in der Erscheinung der Kirchen des 14. Jahrhunderts, dass in der Mehrzahl derselben die einfachen Kreuzgewölbe verschwunden sind, um den Sterngewölben Platz zu machen. Die Anfänge haben wir schon im frühenglischen Stil kennen gelernt. Jetzt wird nicht nur die Anwendung ausgedehnter, sondern auch die Ausführung komplizierter. Das Konstruktive wird an anderer Stelle erörtert werden, hier haben wir die formale Seite ins Auge zu fassen. Die Häufung der Rippen schwächt die Bedeutung der einzelnen und verwirrt die im einfachen Ogifgewölbe so klare Uebersicht über den Verlauf der Kräfte

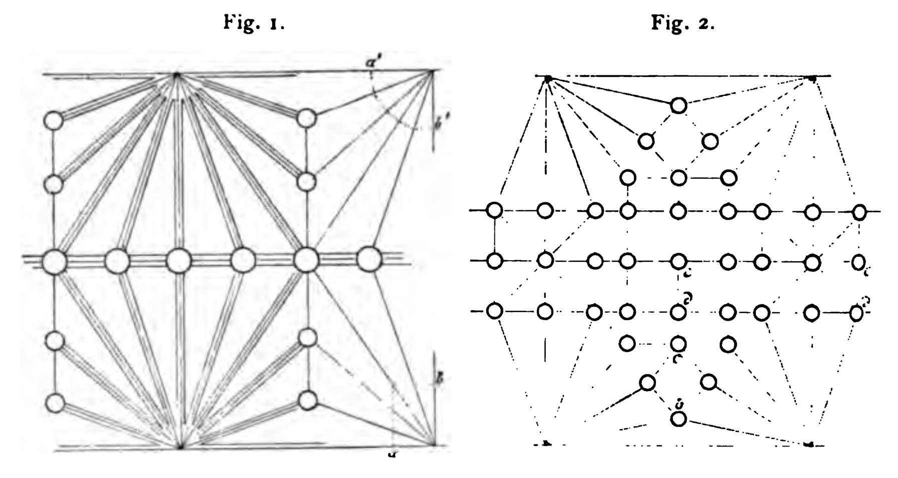
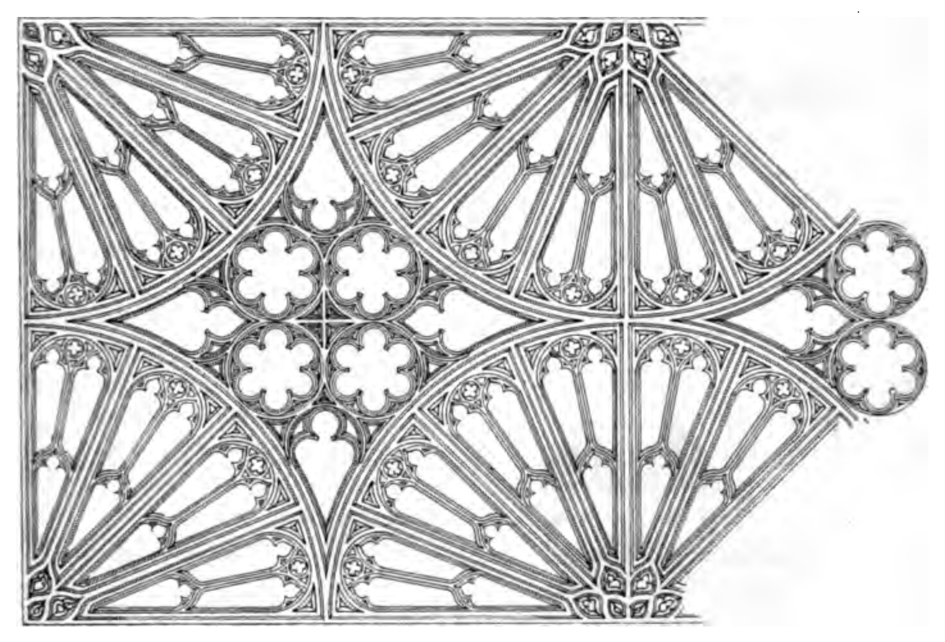


Fig. 1. Fig. 2.

Gewölbegrundrisse.

vom Gewölbe zu den Stützen. Das Stern- und Netzgewölbe erscheint wieder viel mehr als eine kontinuierliche Masse, zu der sich die Rippen in Unterordnung befinden. Sodann verändert auch die zwischen den Rippen liegende Kappenfüllung ihre Lage und Form. Hätte man die herkömmliche Zusammensetzung aus vier gebrochenen Cylinderausschnitten beibehalten wollen und die Menge der Zwischenrippen sich diesen anschliessen lassen, so wären für den Steinschnitt schwer zu berechnende Kurven entstanden. Dieses zu vermeiden erhielten die Rippen sämtlich eine und dieselbe Krümmung, die Werkstücke konnten also massenhaft nach einer und derselben Schablone vorgearbeitet werden. Beistehende Fig. 1 zeigt in den punktierten Linien ab und a'b' die verschiedene Wirkung eines auf gewisser Höhe über dem Kämpfer genommenen Horizontalschnittes; beim normalen Gewölbe (ab) entsteht ein rechtwinkliges, jedenfalls dem rechten Winkel nahe blei-

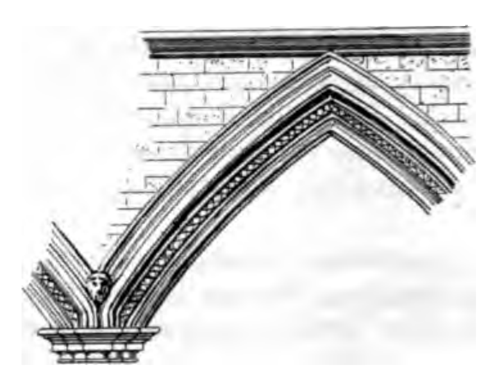
bendes Zusammentreffen der Flächen; beim englischen Sterngewölbe (a′b′) dagegen entwickelt sich das Rippenbündel nach der Form eines konkav gekrümmten Kegels — wie eine Garbe sich senkender Halme. — Die Musterung des Netzwerks ist höchst mannigfaltig. Es wurde hier vom Architekten ebensoviel originelle Erfindung verlangt, wie im Masswerk. Etwa drei Haupttypen mögen unterschieden werden. Beim ersten Grundriss (beistehend Fig. 1, perspektivische Ansicht S. 229) schwingen sich sämtliche Rippen auf die Scheitelrippe zu, die durch



Gewölbegrundriss.

die dichtgereihten Schlusssteine noch stärker hervorgehoben wird. Beim zweiten (Fig. 2) laufen drei Längsrippen nebeneinander und liegen die Schlusssteine b, c, d, e in ansteigender Linie, so dass sich der Eindruck dem eines Tonnengewölbes mit Stichkappen nähert. Beim dritten wird die Trichterform der aufsteigenden Rippen zum herrschenden Motiv gemacht; am reinsten ausgeprägt bei quadratischem Grundriss, doch auch auf Langräume übertragen (Taf. 426, 437). Frühestes datiertes Beispiel, das aber das Prinzip vollständig ausgebildet zeigt, also auf ältere Bethätigung schliessen lässt, der 1351—77 ausgeführte Kreuzgang in Gloucester. Den Typus 1 und 2 charakterisiert ferner

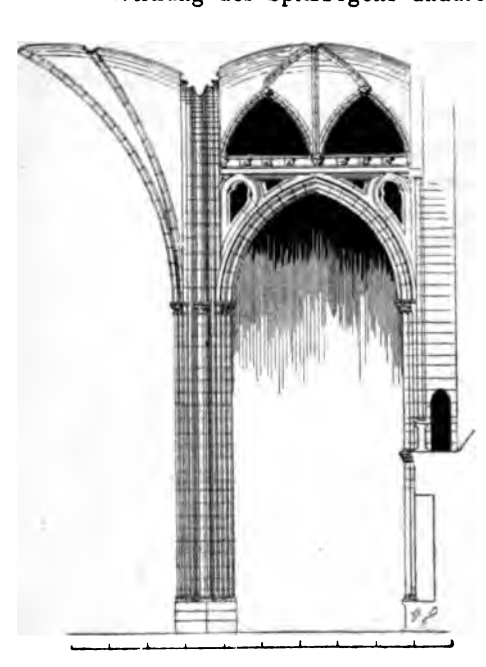
die Reichlichkeit, Grösse und üppige Dekoration der Schlusssteine; sie machen sich bei der verhältnismässig geringen Höhe der englischen Kirchen sehr bemerkbar. Im Typus 3 fehlen sie; dafür wird das Flechtwerk der Rippen mit Pässen und Nasen durchsetzt und somit eine dem Masswerk ähnliche Musterung geschaffen. Die Rippen selbst sind in den Typen 1 und 2 mit über Bedarf kräftigem Vorsprung, im Typus 3 flach anliegend gebildet.



Aus der Kathedrale von Hereford.

Betrachten wir nun noch ein paar Denkmäler singulären Charakters.

Die Kathedrale von HEREFORD hat in den Arkaden und Triforien des Transepts (Ende des 13. Jahrhunderts) die beistehend abgebildeten Bogenformen. Sie sind aus dem bizarren Einfall hervorgegangen, die Wirkung des Spitzbogens dadurch zu steigern, dass er aus Kreisteilen von so grossem Radius gebildet wird, dass die Wirkung einer geraden Linie sehr nahe kommt.



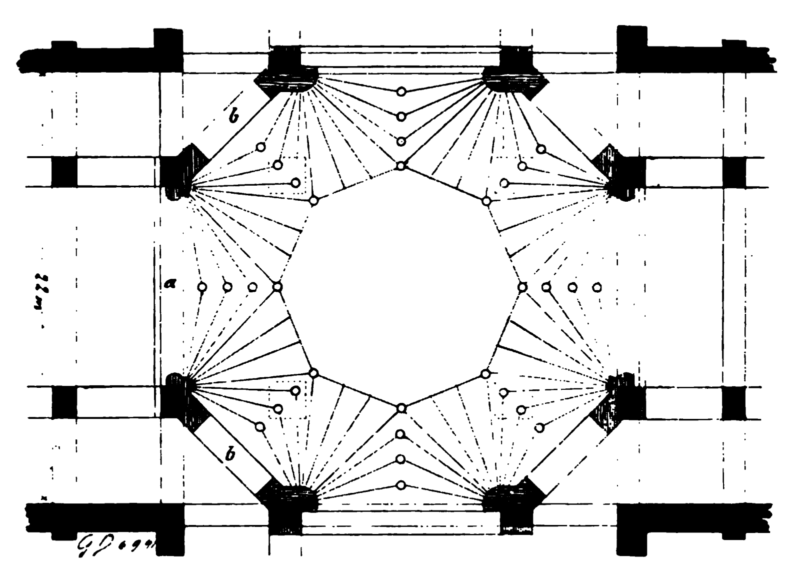
Kathedrale von Bristol, Querschnitt.

Die Kathedrale von BRISTOL. Chor und Querschiff; das Langhaus im 16. Jahrhundert abgebrochen. Einziges Beispiel einer Hallenanlage in England, wofern man die Lady Chapels von Winchester und Salisbury nicht mitrechnen will. Sehr originell die Schwebebögen der Seitenschiffe als Verstrebung der Mittelschiffsgewölbe.

Die drei westlichen Joche des Chors von ELY (von dem 1345 bis 1362 amtierenden Bischof Thomas de Lisle). In allerreichster »Posamentierarbeit« bei absichtlicher Einfachheit der struktiven Gliederung. Die Abbildung Taf. 432 macht eine Beschreibung überflüssig. Im einzelnen beachte man als ein höchst

englisches Motiv die kleinen Zinnenkrönungen über dem Sims des Arkaden- wie des Triforiengeschosses.

Das Oktogon von Ely. Die bedenklichen Folgen der beliebten Zentraltürme für die innere Raumentfaltung haben wir mehrfach kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Teils erhielten die Tragepfeiler von vornherein grössere Mächtigkeit, teils wurden sie später verstärkt, welches leider eine Verengerung des Durchblickes bedeutet; oder es wurden so groteske Hilfskonstruktionen eingeführt, wie in Wells (Taf. 434). In Ely stürzte der gleich dem Quer- und Langhaus normännische Vierungsturm 1322 ein. Die Wiederherstellung folgte einem ebenso



Zentralturm in Ely. Grundriss.

eigentümlichen als grossartigen Gedanken. Wir veranschaulichen ihn durch beistehende Grundrissskizze. Die schwarz angelegten Teile zeigen, was vom normännischen Bau behalten ist; die punktierten die jetzt in Wegfall kommenden Pfeiler der ehemaligen Vierung; die schraffierten, ohne näheres Eingehen auf die Profile, die gotische Verstärkung. Wie man sieht, hat der Architekt den Umstand, dass er ausnahmsweise ein dreischiffiges Transept vorfand, dazu benutzt, an Stelle des östlichen viereckigen Mittelturms einen achteckigen, jedoch von sehr viel grösserem, nämlich die Gesamtbreite der drei Schiffe umfassendem Durchmesser (22 m) zu setzen. Der Bogen a und die ihm homologen haben die Höhe des Mittelschiffs, b die der Seitenschiffe; über b befindet sich je ein grosses Fenster; in der Mitte eine hohe Laterne.

Dieser Baugedanke entfernt sich von der Linie englischer Tradition doch nicht ganz so weit, als es auf den ersten Blick erscheint. Es gab bei den englischen Kathedralen eine Klasse von Nebengebäuden, für welche um diese Zeit die oktogonale Anlage die Regel bildete: das waren die Kapitelhäuser (Taf. 425, 426, 436). Diese werden, wie wir glauben, den Architekten von Ely auf die Spur seines immer kühn und geistreich bleibenden Einfalls geführt haben. Die Ausführung ist geradezu verblüffend. Das Erstaunen des Betrachters mässigt sich erst, wenn er entdeckt hat, dass die Gewölbe sowie die über ihnen schwebende Laterne ganz aus Holz sind. In dem wichtigen Punkte der Beleuchtung, die hier ungemein schön und stimmungsvoll geraten ist, übertrifft Ely sehr den in der Grundrissidee, wie man sieht, nahe verwandten Kuppelraum des Domes von Florenz[1]; freilich lässt die Schwächlichkeit der Formen, die den Stein zwar nachahmen wollen, aber den Holzcharakter doch nicht überwinden können, ein gleiches Mass monumentalen Ernstes, wie in Florenz, nicht aufkommen. Hätte man zum unmittelbaren Vergleich Steingewölbe im Quer- und Langschiff — während es in ihnen thatsächlich nur eine Sparrendecke gibt — so wäre dieser Mangel noch auffallender.

Zum Originellsten und Reizvollsten, was diese Epoche erdacht hat, gehört der östliche Abschluss der Kathedrale von WELLS. Mit Hilfe des Grundrisses (Taf. 426) wird man sich davon eine ungefähre Vorstellung machen können. Das letzte Joch des Chors ist durch je eine Seitenkapelle querschiffartig erweitert. Der Hochraum schliesst in dieser Linie mit einem Giebel und dem üblichen Riesenfenster. Unter demselben legt sich die Lady-Chapel an. Sie ist als unregelmässiges Achteck gestaltet und wirkt von aussen gesehen als selbständiger Bauteil. Die Winkel sind mit zwei niedrigen quadratischen Kapellen ausgefüllt. Die Zwischenhalle hat zwei monolithe Säulen und zwei ebenfalls sehr schlanke Gruppenpfeiler erhalten, die wiederum ein verschobenes Achteck bilden, aber mit entgegengesetzter Lage der grösseren Axe. Die komplizierte Grundrissfigur der Pfeilerstellung, die Ungleichheit der Höhen in den einzelnen Raumabteilungen, die phantastische Pracht der Sterngewölbe, das reiche Blattwerk der Schlusssteine und Kapitelle — man hat es mit wehendem Lockenhaar verglichen — geben zusammen eine ungemein pikante, natürlich ganz nach dem malerischen hingewendete Wirkung.

Im Fassadenbau hat diese Epoche wider Erwarten wenig geleistet. Ausser der oben charakterisierten von York kommt eigentlich nur noch die der Kathedrale von Lichfield in Betracht. Auch sie nähert sich

[1]) An einen vorbildlichen Zusammenhang zwischen Ely und Florenz ist in keinem Falle zu denken.

insofern dem festländischen System, als sie zwei westliche bis zur Helmspitze vollendete Türme besitzt. Aber dieselben haben auf die Gesamtkomposition wenig Einfluss erlangt. War in York die vertikale Gliederung bis zur Uebertreibung accentuiert, so tritt sie hier ungebührlich zurück. Nur die äusseren Ecken der Türme haben Strebepfeiler. Dagegen fehlt zwischen den Türmen und der Mittelschiffswand die vertikale Teilungslinie ganz. Im Erdgeschoss niedrige und enge Portale, in eine durchlaufende Arkatur eingeschlossen; dann eine Königsgalerie, ein grosses Mittelfenster (nicht Rose), das zweite Turmgeschoss fensterlos, das dritte mit einer einzigen, geringfügigen Oeffnung; dafür ein Ueberfluss von Arkaturen und Nischen — kurz eine Komposition, die über die frühenglische in Wells und Salisbury keine ernstlichen Fortschritte gemacht hat.

3. Die Spätzeit.

Um 1390 kam die Gärung, die das baulustige 14. Jahrhundert auch innerlich zu einem sehr bewegten gemacht hatte, zum Stillstand und der englische Geschmack erklärte sich mit Entschiedenheit für eine bestimmte Richtung, an der er fortan mit ebenso grosser Ausdauer festhielt, als der Umschwung — ähnlich wie beim Aufkommen des Early English — ein plötzlicher war. Was jene Gärung hervorgerufen hatte, war die versuchte Anpassung an die festländische Denkweise gewesen. Von einer solchen ist hinfort nicht mehr die Rede. Der autonome Zug des englischen Bauwesens hat vollständig die Oberhand gewonnen. Wir haben es im vorigen Abschnitt gesehen, wie allem Streben nach konsequenterer Organisation zum Trotz die Sterngewölbe und Holzgewölbe in Gebrauch kamen; wie überhaupt eine strengere Unterscheidung zwischen den Stilgesetzen der Stein- und der Holzkonstruktion nicht durchdringen konnte; wie das Masswerk sehr bald nach seiner Einführung seinen Charakter von Grund aus veränderte. Das einzige bleibende Ergebnis war die aus der Berührung mit der festländischen Kunst gewonnene Einfühlung in den ästhetischen Wert der Vertikallinie. Sie wurde das leitende Prinzip der Spätgotik Englands, des Perpendikularstils, wie der dort gebräuchliche Name lautet.

Betrachten wir die zwei Gebäude, an denen der neue Stil zum erstenmal mit kräftigem Bewusstsein auftritt.

An der Kathedrale von CANTERBURY wurde das alte normännische Langhaus im Jahre 1378 abgebrochen und unter der Verwaltung eines

von 1390—1411 an der Spitze des Kapitels stehenden Priors vollendet. Gegen das Querschiff mit einem hohen Lettner abgeschlossen macht es den Eindruck einer Kirche für sich. Die durchgreifende Neuerung liegt zunächst in der Vereinfachung des Aufbaus. Das Triforium ist ausgeschaltet. Die Seitenschiffe haben eine bis dahin ungewohnte Höhe, mehr als die Hälfte der Mittelschiffshöhe, und ihre Arkaden eine nicht minder ungewohnte Enge erhalten. Die Pfeiler mit rhombischem Grundriss; an ihrer Vorderseite drei ohne Unterbrechung bis zu den Gewölben aufsteigende Dienste; je einer unter den Scheidbögen, die ebenso auffallend schmal sind, wie sie in früherer Zeit auffallend breit gewesen waren; die nach dem Profil eines flachen Kielbogens gezeichneten Zwischenglieder bilden einen in den Schildbogen übergehenden Rahmen. Die ganze Fläche oberhalb der Arkaden bis zum Gewölbe ist mit Stab- und Masswerkrelief überzogen, aus dessen Muster die sehr kleinen Lichtöffnungen, ohne ein Motiv für sich zu bilden, einfach herausgehoben sind. Formenbehandlung wie Raumorganisation sind gegenüber allem, was man in England bis dahin gesehen hatte, vollkommen neu (vgl. die Perspektive Taf. 436).

Noch einheitlicher im Guss zeigt sich der neue Stil in dem bald nach 1393 begonnenen Langhaus der Kathedrale von WINCHESTER (Taf. 432). Es war für die Intention des Baumeisters kein Hindernis, dass er den unerschüttert festen normännischen Pfeilerkern sowie die normännischen Mauern vernutzen sollte. Die Enge der Arkadenöffnung war ihm gerade recht; ebenso die der Fenster, die er unverändert liess; ausgebrochen hat er nur die Emporen. Im übrigen genügten ihm die Mittel seiner Dekoration, um dem Bau alle Schwerfälligkeit zu nehmen. (Es gibt englische Schriftsteller, welche dies Langhausinnere für das schönste in England erklären, und Schnaase meinte, er könne ihnen beistimmen.) An der Vorderseite der kolossalen Pfeiler ist nur ein einziger Dienst; die übrigen Glieder leiten schon in das viel energischer als in Canterbury behandelte Rahmenwerk hinüber. Wie dieses, ist auch das Sterngewölbe durch grosse Kraft der Profile ausgezeichnet (Taf. 436). Einen wichtigen Schritt über Canterbury hinaus geht die Einsicht, dass in diese Fülle rechtwinklig sich schneidender Linien der aus Kreiskurven zusammengesetzte Spitzbogen nicht mehr passe. Sie führte zu den an sich gewiss nicht schönen, aber durch ihre Umgebung gerechtfertigten Flachbögen, wie die Abbildung sie zeigt.

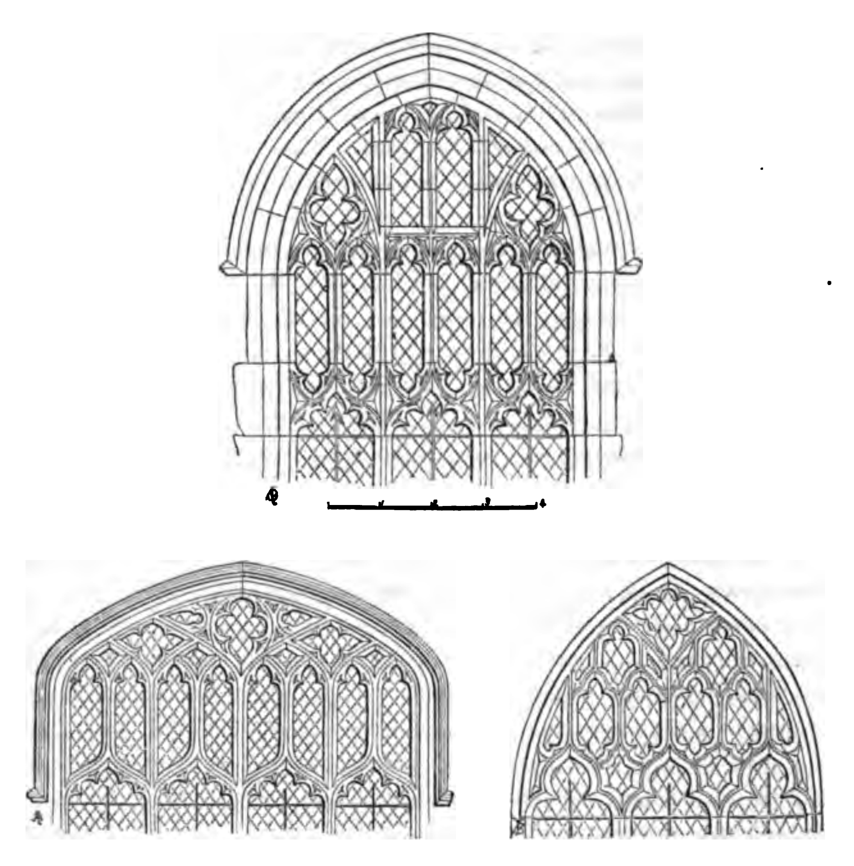
Der in Canterbury und Winchester kreierte Stil hatte es an sich, dass die Nation sich ihm sofort einmütig zuwendete und ihm zweihundert Jahre treu blieb, von der Zeit Chaucers bis auf die Shakespeares, ohne an Veränderungen zu denken. Ja durch alle Abwandlungen der

Renaissance und vielleicht am stärksten im Klassizismus des 18. Jahrhunderts wird man seinen geistigen Nachlass wiedererkennen. Man kann nun wohl nicht sagen, dass er den Nationalcharakter erschöpfend darstelle, aber einige Hauptzüge desselben gibt er höchst sprechend wieder. Es ist eine »rüstige Verständigkeit« in ihm, die etwas schon halbwegs Modernes an sich hat, jedenfalls nichts mehr von der Mystik und dem hohen monumentalen Ernst mittelalterlicher Kirchlichkeit. Die Konstruktion ist sparsam und rationell, die Raumbildung luftig und übersichtlich, die Dekoration elegant, klar, kühl, uniform, ebensoweit entfernt von dem phantastischen Ueberschwang, der in Frankreich und Burgund, wie von der Spiessbürgerlichkeit, die in Deutschland zur Spätgotik gehörten.

Was nun das Vertikalprinzip betrifft, so musste es für die englische Baukunst, wofern dieselbe nicht ihre Natur gänzlich umwandeln wollte, etwas sehr anderes bedeuten, als für die kontinentale. Es erweiterte sich sehr bald zu einer Parteinahme für die gerade Linie überhaupt [1]), mit Einschluss der Horizontalen, und zu einer Gegnerschaft gegen den Spitzbogen. Die Wurzel dieses Unterschiedes ist, dass der Vertikalismus des Kontinents ein Erzeugnis der Gewölbeorganisation war und immer von dieser abhängig blieb, dass der englische Perpendikularstil dagegen ein für sich bestehendes rein formales Prinzip bildete. Verglichen mit dem Early English bringt er eine Vertauschung in der Richtung der herrschenden und der untergeordneten Linien. Dort waren die durchlaufenden Teilungslinien die wagerechten, während den senkrechten die Unterteilung zufiel; hier bildet jedes Kompartiment einen senkrecht abgeschlossenen Rahmen mit gitterartiger Unterteilung. Die Gegenüberstellung von Taf. 430 Fig. 1 und 5 gibt darüber den kürzesten Aufschluss. — Von zwei Seiten her war man auf dieses System hingeführt worden. Erstens durch das fortschreitende Umsichgreifen der Holzdecke, welche nicht mehr wie in der vorigen Epoche die Form von Steingewölben heuchelte, sondern nach der ihr natürlichen Weise auf wagerechten Mauerabschlüssen ruhte. Zweitens durch die veränderte Komposition des Masswerks. Von etwa 1360 ab schon lässt sich neben der »fliessenden« Musterung eine andere beobachten, bei der die senkrechten Stäbe bis zum Umfassungsbogen hinaufgeführt werden. Dann kam die Leidenschaft für die ganz grossen Fenster an den Giebelwänden. Man fand es mit

[1]) Weshalb E. Sharpe vorgeschlagen hat, den Namen Perpendikularstil durch Rektilinearstil zu ersetzen.

Recht bedenklich, ihre Pfosten bei solcher Höhensteigerung ohne seitliche Verspannung zu lassen und schritt somit zur Einführung wagerechter Querstäbe, was zur Folge hatte, dass inmitten so vieler rechtwinkliger Verbindungen die Bogenlinie immer mehr als etwas Fremdes erschien; sie wurde auf ein Minimum eingeschränkt. Bereits der An-

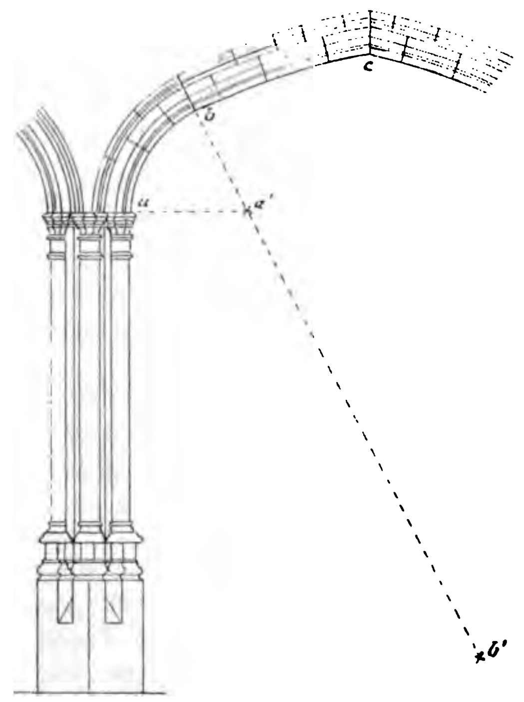


Masswerk des 15. Jahrhunderts (nach Brandon).

fang des 15. Jahrhunderts war auf dem Punkt angelangt, der das Fassadenfenster von Winchester und noch konsequenter das von Canterbury anzeigt (beide Taf. 436). Nun blieb aber das Masswerk nicht auf die Fensteröffnungen beschränkt; es überzog als Relief mit seinen Gittern alle Wandflächen, die es irgend vorfand, zuerst die inneren, später auch die Aussenwände, selbst die Strebepfeiler.

Eingeschlossen in dies System zahlreicher rechtwinkliger Durch-

schneidungen und von seinem ältesten Erbsitz, dem Gewölbe, schon verdrängt, musste der Spitzbogen an Arkaden und Fenstern als eine störende Fremdform erscheinen. Schon im 14. Jahrhundert hatte man ihm zuweilen eine stark unterspitze Gestalt gegeben (Taf. 432 Fig. 1) oder ihn geradezu in einen abgeflachten Rundbogen umgewandelt (ebenda Fig. 2). Jetzt wurden spitze Segmentbögen beliebt, die Teile eines so grossen Kreises sind, dass sie nahezu geradlinig erscheinen (ebenda Fig. 4). Soweit es sich dabei um Fensterabschlüsse handelte,



Arkade mit Tudorbogen.

konnte durch geeignete Begleitformen im Masswerk die unleugbare Härte gemildert werden. In Anwendung auf die Arkaden musste die Vermittlung in den Bogen selbst gelegt werden. Dies führte zur Erfindung des sogenannten Tudorbogens. Er ist in Wahrheit älter, als das Königshaus, nach dem er genannt wird; schon in Winchester ist, soviel wir sehen zum erstenmal, das Prinzip ausgesprochen. Es besteht darin, dass der Bogen über dem Kämpfer zunächst mit kleinem Radius beginnt, dann nach einem längeren, aber erheblich tiefer

liegenden sich fortsetzt. Die Abflachung wird nach der Mitte des 15. Jahrhunderts so bedeutend, dass die Pfeilhöhe etwa nur $^1/_3$ der Spannung beträgt. Auf der beistehenden Figur ist aa' der Radius für die Strecke ab, bb' für bc.

Im Tudorbogen hat sich der Perpendikularstil sein sprechenstes Symbol erschaffen. Er ist in derselben Weise das ergänzende Aequivalent zu den vorherrschenden Vertikallinien, wie im Early English der Lancetbogen den schwerwiegenden Horizontalen das Gegengewicht gehalten hatte. Das mit seiner Erfindung zum Abschluss gebrachte neue Formensystem besitzt ein hohes Mass von geometrischer Harmonie. Zugleich verschärft sich in ihm ein erblicher Mangel der englischen Baukunst. Das Gefühl für rhythmischen Fluss war in derselben zu keiner Zeit sehr lebendig gewesen; im Perpendikularstil ist es auf dem Nullpunkt angelangt.

Uebrigens hat der Tudorbogen den Spitzbogen nicht gänzlich verdrängt. Das richtigste wäre wohl gewesen, den ersteren für Anlagen mit Holzdecke, den zweiten für Anlagen mit Steingewölben zu bestimmen. Häufig ist die Unterscheidung auch in dieser Weise durchgeführt, vielleicht ebenso oft findet sich aber auch die umgekehrte Kombination.

Nebenformen sind: die Einschliessung des Spitzbogens in einen rechtwinkligen Rahmen und der Kielbogen (Beispiele: Taf. 445).

Die Formen der Holzdecken sind sehr mannigfaltig, nur ist, wie schon gesagt, die Imitation von Kreuzgewölben ausgeschlossen. Das Einfachste ist die Verschalung in Form eines flachen Sattels (Taf. 433 Fig. 2), oder in Form eines Tonnengewölbes mit dem Querschnitt eines Tudorbogens. Ins Reiche und Kühne gehen die offenen Dachstühle: sie folgen nicht selten ebenfalls der Linie des Tudorbogens; Schnitzwerk, Bemalung und Vergoldung können ihnen ein sehr prächtiges Ansehen geben. Steingewölbe sind ein Attribut luxuriöser Absichten. Am beliebtesten ist die Fächerform mit eingestreutem Masswerk. Ihre Wirkung hat mit der echter gotischer Gewölbe nichts mehr gemein (s. Taf. 437). Es kommt aber auch vor, dass die Formen des hölzernen Sprengwerks mit tief herabhängenden Zapfen in Stein nachgeahmt werden: Kathedrale in Oxford, Kapelle Heinrichs VII. in Westminster. Die Pfeiler sind schlank, von einer gegen früher sehr vereinfachten, in flachen konkaven Kurven sich ergehenden Gliederung; ebenso die Archivolten.

Am Aussenbau sind die charakteristischen Merkmale: Ueber-

höhung der Seitenschiffswände mit Zinnen und sehr flache Neigung der Giebel; die Dächer meistens unsichtbar.

Die Türme werden erst in dieser Epoche grundsätzlich platt geschlossen. Von Verjüngung ist keine Rede. Selbst die Stockwerke bleiben nicht selten gleichwertig (Zentralturm von Canterbury, Taf. 439). Achteckige Krönung (wie Taf. 445, Fig. 1) ist eine Seltenheit. Diese spätgotischen Stumpftürme, die im Grund mit den altchristlichen Kampanilen noch viel gemein haben, gehören zur charakteristischen Staffage der englischen Landschaft, über die sie in unzählbarer Menge und in jeder Grösse verbreitet sind.

Auf den vom Kontinent kommenden Reisenden macht der Perpendikularstil wohl den am meisten »englischen« Eindruck. Um seine Charakterentwicklung zu verstehen, muss man in Betracht ziehen, dass neben dem Kirchenbau eine ausgedehnte Thätigkeit im Wohnbau einherging. Residenzen der Bischöfe und Kapitel, Kollegiatgebäude der Universitäten, Königs- und Baronialschlösser entstanden in Menge und mit Glanz. Sie wirkten mit ihrer lässlichen Formenbehandlung auf den Kirchenbau, bei dem sie ursprünglich in die Schule gegangen waren, doch sehr erheblich zurück. Die relativ weltliche Färbung, die man der Spätgotik überhaupt zuschreibt, tritt nirgends so stark hervor, wie in England. Sodann gehen in dieser Epoche die Kirchenbauten, wo nicht in der Zahl, so doch in der Rangstellung zurück. Canterbury und Winchester waren die letzten Kathedralen mit umfassenden Erneuerungen. Es handelte sich jetzt allermeist um Kollegiat- und Pfarrkirchen. Wir nennen als Beispiele: die Abteikirche von Bath, von 1500—39; S. Mary zu Bristol, Anfang des 15. Jahrhunderts; S. Mary in Oxford 1443—45 (der Taf. 445 abgebildete Turm älter); S. Mary zu Cambridge, 1478 bis 1519; S. Mary in Beverley, Unterbau 14. Jahrhundert, Oberbau 15. Jahrhundert (Taf. 433, 439); S. Trinity in Hull. Die glänzendsten Leistungen dieser Epoche gehören der Gattung der Kapellen an, stehen also auf der Grenze kirchlicher und weltlicher Architektur. Die S. Georgskapelle im Schloss zu Windsor, 1460—83, ein Hauptbeleg der schreinerhaften Behandlung des Leistenwerks; die Kapelle des King's College zu Cambridge, gegründet vor 1472, vollendet 1530, einschiffig, mit aufgelösten Seitenwänden, ein Festsaal von splendidester Pracht; die Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterkirche, 1502—20, berühmt durch ihre Decke, in welcher die sonst eher nüchterne Zeit den in England immer jezuweilen geforderten Tribut an das Bizarre

Die englische Gotik, um auf sie als Ganzes zurückzublicken, lässt uns eine von der französischen frühzeitig unabhängig gewordene und mit kurzen Unterbrechungen immer unabhängig bleibende Abwandlung beobachten. Dass die erste Rezeption das Wesen des Stiles nicht sowohl im Gewölbeorganismus, als in dessen formalen Neben- und Folgeerscheinungen erblickte, wurde bestimmend für den ganzen weiteren Verlauf. Derselbe enthält, im strengen Sinne, überhaupt keine Entwicklung, sondern ein Nacheinander verschiedener Dekorationssysteme. Es werden einerseits mit grosser Zähigkeit gewisse vorgotische Prinzipien festgehalten, andererseits treten früher als irgendwo auf dem Festlande Erscheinungen ein, die schon in der Richtung liegen, die wir dort unter dem allgemeinen Namen des Spätgotischen begreifen. Und hierdurch konnte England sogar Einfluss auf das Festland erlangen. Um nur das augenfälligste zu nennen: Englands Vorsprung in der spätgotischen Behandlung sowohl der Gewölbe als des Masswerks ist evident. Wenn die Sterngewölbe sich auf dem Festlande zuerst in den deutschen Hansestädten und bald darauf in Nordwestspanien zeigen, das flamboyante Masswerk zuerst an der niederländisch-französischen Küste, so sind das deutliche Fingerzeige auf ihre Herkunft. Hier liegt eine dankbare Aufgabe für eine Spezialuntersuchung.

Beschreibung der Tafeln.

Grundrisse.

Tafel 424.

1. *Canterbury*, Kathedrale; Chor 1175—85, Langhaus 1390—1411 (Willis). — 2. *Salisbury*, Kathedrale 1220—58 (Britton).

Tafel 425.

1. *York*, Kathedrale; Querschiff; A. saec. 13; Langhaus; A. saec. 14; Chor E. saec. 14 (Britton). — 2. *Lincoln*, Kathedrale (Britton).

Tafel 426.

1. *Wells*, Kathedrale; saec. 13—15 (Britton). — 2. *Lichfield*, Kathedrale; saec. 14 (Britton). — 3. *Cambridge*, King's Colleges Chapel; 1472—1530 (Britton).

SYSTEME UND SCHNITTE.

Tafel 427.

1. *Hexham*, System; E. saec. 12 (The Builder). — 2, 3. *Ripon*, inneres und äusseres System; E. saec. 12 (Sharpe). — 4. *Worcester*, System; A. saec. 13 (Britton). — 5, 6. *Wells*, Kathedrale; System und Querschnitt; saec. 13 (Britton). — 7, 8. *Beverley*, Querschiff, Inneres und äusseres System; s. 13 (Britton).

Tafel 428.

1—3. *York*, Kathedrale, Querschiff. Schnitt, inneres und äusseres System; A. saec. 13 (Britton).

Tafel 429.

1—3. **Lincoln*, Kathedrale, Chor, System und Querschnitt; E. saec. 13 (Britton, Dehio). — 4, 5. *Winchester*, Kathedrale, Chor, System und Querschnitt; E. saec. 13 (Dehio).

Tafel 430.

1—3. *Salisbury*, Kathedrale, System und Querschnitt; gegen M. saec. 13 (Britton, Dehio). — 4, 5. *Rievaulx*, Querschnitt und System; saec. 13 (Sharpe).

Tafel 431.

1, 2. *Tintern*, System und Querschnitt; saec. 14 (Sharpe). — 3—5. *Howden*, System und Querschnitt; saec. 14 (Sharpe). — 6, 7. *Salisbury*, Chor und Querschiff; äussere Ansicht; saec. 13 (Britton).

Tafel 432.

1, 2. *Ely*, Kathedrale, Chor, inneres und äusseres System; saec. 14 (Britton). — 3, 4. *Winchester*, Kathedrale, Langhaus, inneres und äusseres System; E. saec. 14 (Britton).

Tafel 433.

1. *Windsor*, S. George's Chapel, System; E. saec. 15 (Britton). — 2. **Beverley*, S. Mary's Church, Innenansicht; saec. 15 (Photographie). 4. *Cambridge*, King's Colleges Chapel, System; E. saec. 15 (Britton).

Tafel 434.

1. **Wells*, Kathedrale, Innenansicht (Photographie). — 2. **Lincoln*, Kathedrale, Innenansicht des Chores (Photographie).

Tafel 435.

1. **Salisbury*, Kathedrale, Langhaus, Innenansicht (Photographie). 2. **Salisbury*, Kathedrale, Lady Chapel, Innenansicht (Photographie).

Tafel 436.

1. **Canterbury*, Kathedrale, Langhaus, Innenansicht (Photographie). — 2. *Winchester*, Kathedrale, Langhaus, Innenansicht (Photographie).

Tafel 437.

Cambridge, King's Colleges Chapel, Innenansicht (Photographie).

Tafel 438.

1. *Wells*, Kapitelhaus, Schnitt (Britton). — 2. *Lincoln*, Kapitelshaus, Innenansicht (Britton). — 3. *York*, Kapitelshaus, System (Britton).

Das Aeussere.

Tafel 439.

1. **Canterbury*, Kathedrale, Ansicht (Photographie). — 2. **Beverley*, S. Mary's Church, Ansicht (Photographie).

Tafel 440.

1. **Wells*, Kathedrale, Westfassade (Photographie). — 2. **Canterbury*, Kathedrale, Westportal (Photographie).

Tafel 441.

Peterborough, Kathedrale, Westfassade (Britton).

Tafel 442.

1. *Ripon*, Westfassade (The Builder). — 2. *Elgin*.

Tafel 443.

1. *Salisbury*, Westfassade (Britton). — 2. *York*, Fassade des Querschiffes (Britton).

Tafel 444.

1. *Guysborough*, Westfassade (Sharpe). — 2. *Lincoln*, Ostfassade (Britton).

Tafel 445.

1. *Boston*, Tower (Britton). — 2. *S. Nedts*, Fassade (Britton). 3. *Oxford*, S. Mary (The Builder).

Viertes Kapitel.

Deutschland und die Nachbarländer.

LITTERATUR. Reichstes Material, auch bibliographisches, in den Inventarisationswerken. Nachfolgend nennen wir nur die wichtigeren Einzelschriften mit verkürztem Titel.

I. *Altenberg:* Schimmel 1833; Möller in Deutsche Bau-Ztg. 1878. — *Xanten*, S. Victor: Beissel 1883. — *Köln*, Dom: Boisserée 1822—31; Kugler, Kl. Schriften II; Mertens u. Lohde, Ztschr. f. Bauwesen 1862; Ennen 1863; Schmitz u. Ennen (Hauptpublikation) 1868—72; Ennen 1880; Cardauns im Jahrb. d. Görres-Gesellsch. 1881. — *Limburg:* Stier in Ztschr. f. Bauwesen 1872; Cremer ebenda 1874. — *Marienstatt:* Görz 1867, Luthmer in Ztschr. f. Bauwesen 1867. — *Frankfurt*, Dom: Wolf 1898. — *Oppenheim:* Müller 1853; v. Schmidt 1889; *Weissenburg:* F. Schneider im Korr.-Blatt d. Gesch. Ver. 1876. — *Maursmünster:* Wolff 1898. — *Strassburg*, Münster: Schadaeus 1617; Grandidier 1782; Wiebeking 1824; Schreiber 1828; Schneegans 1836; Adler in Deutsche Bau-Ztg. 1870; v. Geymüller ebenda 1873; Seeberg 1871; Mitscher 1876; F. X. Kraus in »Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen« 1876; Dehio in »Strassburg und seine Bauten« 1894; Wagner im Zentralblatt der Bauverwaltung 1898; *Strassburg*, Jung-St. Peter: K. Schäfer in »Denkmalpflege« 1899. — *Freiburg*, Münster: Adler in Deutsche Bau-Ztg. 1881; F. Baer 1889; K. Schäfer 1894; Geiger 1896; Günther u. Geiges (Photogr-Publikation) 1896: Wagner im Zentralblatt f. Bauverw. 1898.

II. *Basel:* Sarasin, Burckhardt, Riggenbach in Mitt. d. Gesellsch. f. vaterl. Altert. 1845. 1855. — *Bern:* Händtke 1894. — *Salem:* Lang in Ztschr. f. Bauwesen 1873. — *Ueberlingen:* Allgayer 1879. — *Esslingen:* Pfaff 1863, Egle 1899. — *Dinkelsbühl:* Pohlig in Zeitschr. f. bild. Kunst 1894. — *Ulm:* Pressel 1877, Stier in Deutsche Bau-Ztg. 1881. — *Regensburg:* Schuegraf 1847; F. Adler in Deutsche Bau-Ztg. 1875.

III. *Marburg:* Kolbe 1874; Bickell 1883. — *Heiligenstadt:* Hase 1881. — *Mühlhausen:* Hase 1881. — *Magdeburg:* Clemens, Mellin u. Rosenthal 1831—52; Hasak in Zeitschr. f. Bauwesen 1897. — *Halberstadt:* Lucanus 1837; Ellis 1883. — *Meissen:* Schwechten 1847; Monumente des Mittelalters aus dem sächsischen Erzgebirge von C. Andreä 1875.

IV. *Norddeutschlands* Backsteinbau im Mittelalter: A. Essenwein 1856. — Backsteinbau in der Provinz Brandenburg: F. Adler 1859—99 (Teil des unvollendeten Werkes: Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staats). — Provinz *Pommern* Lutsch 1890. — Provinz *Preussen:* v. Quast 1852—64. — *Königsberg:* Gebser u. Hagen 1835. — *Thorn:* Steinbrecht 1892. — *Lübeck:* Schlösser u. Tischbein 1830; Laspeyres: in Zeitschr. f. Bauwesen 1871. — *Rostock:* Flörke 1872; Rogge 1880.

V. *Böhmen:* B. Grueber (Die Kunst des Mittelalters in Böhmen) 1871—79; J. Neuwirth (Gesch. d. bild. Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen) 1893; J. Neuwirth (Studien zur Gesch. der Gotik in Böhmen) 1894. — *Prag*, Dom: B. Grueber 1869; J. Neuwirth 1898. — *Wien*, St. Stephan: Tschischka 1832. — *Krakau:* Essenwein 1866. — *Ungarn:* Henszlmann (Die mittelalterliche Baukunst in Ungarn) in der österreichischen Revue 1865—67.

Vorbemerkung. Die Periodisierung der deutschen Gotik macht Schwierigkeiten. Durch die spekulative Aesthetik sind die Kunsthistoriker und durch diese die Praktiker an die Vorstellung gewöhnt worden, dass die Geschichte eines jeden Baustils sich dreiteilig gliedern müsse, nach den Kategorien der Entfaltung, der Vollendung und des Verfalles. analog den Stufen des organischen Wachstums. In typischer Reinheit zeigt sich dieser Verlauf indes nur bei originalen Stilen. Die deutsche Gotik ist aber ein abgeleiteter Stil und — woraus die oben bemerkte Schwierigkeit entsteht — sie setzte erst ein, als die vorbildliche, d. h. französische Kunst in ihrer Entwicklung beträchtlich vorgerückt war. Es ist also die bei uns gebräuchliche Einteilung in Früh-, Hoch- und Spätgotik lediglich eine konventionelle. Wir könnten sie der Bequemlichkeit halber in dieser Form gelten lassen, wenn wir die deutsche Baugeschichte isoliert zu betrachten hätten; in einer allgemeingeschichtlichen Darstellung darf aber unmöglich derselbe Name auf sachlich Verschiedenes angewandt werden. Ein zweiter prinzipieller Fehler liegt darin, dass man sich bei uns zu ausschliesslich an die Einzelformen hält, ohne auf die Organisation des Ganzen die gebührende Rücksicht zu nehmen. In Wahrheit liegt nun die Sache so, dass die Frühgotik in Frankreich fast zu Ende war, als in Deutschland erst der Uebergangsstil begann und dass die ersten konsequent gotischen Bauten Deutschlands bereits auf der Kenntnis und wenigstens partiellen Nachahmung der französischen Hochgotik beruhten. Der Begriff des Frühgotischen ist deshalb bei uns fast immer nur auf Einzelheiten anwendbar, sehr selten auf den Gesamtcharakter eines Gebäudes. Wir wollen dies beispielsweise am Langhaus des Strassburger Münsters erläutern Es wird allgemein frühgotisch genannt. Zutreffend ist das nur für seine relative Zeitstellung in der Folge der deutschgotischen Denkmäler, keineswegs aber für seine Stellung in der Entwicklung des Stils überhaupt. Die Konstruktion ist rein hochgotisch, ja es ist sogar schon ein lichtes Triforium vorhanden (über dessen Bedeutung vgl. S. 131 ff.) und das Masswerk ist im klassischen Schema gehalten. Oder S. Peter und Paul in Wimpfen: von einem in der letzten Zeit Ludwigs IX. aus Paris kommenden Architekten erbaut, kann diese Kirche unmöglich frühgotisch sein. — Wenn die deutsche Gotik des 13. Jahrhunderts, was ohne Frage richtig ist, durchschnittlich einen altertümlicheren Eindruck macht, als die zeitgenössische französische, so liegt das nicht etwa daran, dass sie die frühgotische Entwicklung nachgeholt hätte, sondern daran, dass sie teils noch an romanischen Erinnerungen festhielt, teils schon reduzierend verfuhr. Aus alledem schliessen wir: es gibt in Deutschland wohl Gebäude,

und zwar nicht wenige, mit frühgotischen Eigenschaften im einzelnen, aber keine geschlossene frühgotische Bauepoche.

Die dem Frühgotischen gegebene zu grosse Ausdehnung hat dann eine fehlerhafte Verschiebung des Hochgotischen zur Folge gehabt. Diese Phase endet in Deutschland in der That später als in Frankreich. Aber wo das innere Wachstum des Stiles aufhört, da muss sie auch in Deutschland als abgeschlossen gelten; wir können sehr vieles von dem, was bei uns als »edelgotisch« klassifiziert wird, ihr nicht mehr zurechnen; es bildet vielmehr die Parallele zu dem, was wir in Frankreich als »doktrinären Stil« beschrieben haben, den toten Punkt zwischen der echten Hochgotik und der nicht bloss den Verfall darstellenden, sondern in manchem Betracht wieder produktiv werdenden Spätgotik.

Die normale Dreiteilung des Stiles wäre also für Deutschland nur unter vielen Restriktionen durchführbar. Wir ziehen hier eine rein historische Betrachtungsweise der systematischen vor. Worum es sich eigentlich handelt, das ist eben nicht wie in Frankreich die logische Entfaltung einer einfachen Grundidee, sondern der Kampf zwischen dem aus der Fremde übernommenen System und den fortwirkenden einheimischen Tendenzen. Derselbe umfasst einen Zeitraum von ungefähr hundert Jahren; der Tod Erwins von Strassburg 1318 und die Vollendung des Kölner Chors 1322 mag als Grenze des ersten Hauptabschnitts angesehen werden. Der zweite, doppelt so lange, wird den gotischen Stil als einen der deutschen Empfindungsweise völlig assimilierten und stationär gewordenen schildern bis zu seiner Verdrängung durch die Renaissance. Der Inhalt des dritten Abschnittes soll die von der Hauptmasse abgesondert und nach eigentümlichen Bedingungen sich entwickelnde Backsteinarchitektur des norddeutschen Tieflandes sein.

I. Die ersten hundert Jahre.

1. Rezeption.

Der gotische Stil hatte sich in Frankreich aus dem romanischen entwickelt, in Deutschland entwickelte er sich gegen ihn.

Zum erstenmal seit Jahrhunderten kreuzte sich die ruhige, allein auf sich selbst gestellte Entfaltung der deutschen Baukunst mit einer fremden Kraft — denn die gelegentlichen Einwirkungen von Cluny, der Lombardei und Westfrankreich hatten die romanische Architektur Deutschlands nur eben gestreift, nirgends in ihrem Kerne berührt. Die Möglichkeit ist gewiss nicht abzuweisen, dass auch bei uns aus

dem romanischen Stil heraus, bei ungestörter Weiterentwicklung, ein Neues hervorgetreten wäre; noch niemals hatte die deutsche Kunst in so vollem Saft gestanden, wie um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert; die Phantasie der deutschen Bauleute schwoll von Ideen, die sich auszuleben trachteten. Dieser ungeboren gebliebene Stil hätte mit dem gotischen wohl eine gewisse allgemeine Verwandtschaft gehabt auf Grund der Gemeinsamkeit des Problems und der Zeitstimmung: die Lösung wäre eine andere geworden. Allein der zeitliche Vorsprung der Franzosen im Hinauswachsen über die romanische Wölbekunst wurde entscheidend. Es war damals ein Punkt der Weltgeschichte erreicht, auf dem es den einzelnen Nationen nicht länger erlaubt war, selbständig zu bleiben im Sinne der Ausschliessung fremder Gedankenarbeit. Als Ersatz für das zerflatternde Traumbild einer formalen Einigung der Völker unter dem Dache des Imperiums trat die grosse Realität einer zwingenden europäischen Kulturgemeinschaft ins Leben. Ignorieren liess sich der gotische Stil nimmermehr; fraglich sein konnte nur noch die Art der Auseinandersetzung mit dem Bestehenden.

Wir glauben in dieser Hinsicht drei prinzipiell verschiedene Stufen der Rezeption unterscheiden zu sollen. Bevor wir aber daran gehen, dieselben inhaltlich zu beschreiben, müssen wir die äusseren Formen der neuen Bewegung zur Sprache bringen. Bis dahin, im romanischen Stil, war nicht nur das deutsche Kunstgebiet als Ganzes ein abgeschlossenes, ebenso waren es auch die einzelnen Provinzialschulen gegeneinander gewesen; ihre Familienähnlichkeit beruhte nicht sowohl auf einem besonders lebhaften Verkehr, als auf der Gleichartigkeit der Grundbedingungen. Was nun die Gotik in Deutschland betrifft, so ist sie nicht von irgend einer einzelnen Schule ausgegangen; sie breitet sich deshalb nicht, wie die französische, konzentrisch aus; sprungweise, auf rein zufällige Vermittlungen hin, setzt sie bald hier bald dort einmal ihren Fuss hin. Sodann dürfen wir nicht vergessen, dass der noch im Entstehen begriffene Stil damals den Zeitgenossen ganz anders erscheinen musste als heute der abgeschlossene unserem historischen Fernblick. Wenn wandernde deutsche Bauleute nach Frankreich kamen, so sahen sie in der Masse immer noch romanische Architektur vor sich; dazwischen einzelne Bauten im neuen Stil und viele von diesen noch unfertig. Es bedurfte einer längeren Ansammlung von Beobachtungen, bis die Deutschen sich über die systematische Natur der neuen Erscheinung klar wurden; vorerst appercipierten sie nur die Einzelmotive; der eine brachte dieses, der andere jenes nach Haus mit,

nicht ahnend, wie eng sie zusammenhingen. So konnte in Deutschland die ganze erste Hälfte des 13. Jahrhunderts vom Glauben beherrscht sein, es sei möglich, den französischen, d. h. gotischen Stil in den einheimischen, d. h. romanischen, herein zu verarbeiten, ohne das Wesen des letzteren zu verändern. Den Irrtum zu erkennen ist für uns heute ebenso leicht, wie es damals schwer war. In der That bedeuteten die gotischen Anleihen für den romanischen Stil nur kurze Zeit eine Bereicherung; bald erzeugten sie Reibung, Zwiespalt; und wieder nicht lange, so war überhaupt keine Wahl mehr: der eine Teil zog alle lebendigen Kräfte an sich, der andere musste absterben.

Wenn also die gotischen Prinzipien nicht schulmässig, sondern sprungweise, und nicht systematisch, sondern stückweise aufgenommen werden, so versteht sich im voraus, dass das Gesamtbild gleichsam mosaikartig sein wird, ein Nebeneinander von lauter Einzelfällen. Ja noch mehr: nicht einmal der Ursprung ist einheitlich. Wir haben kennen gelernt, dass es in Frankreich mehrere Schulen der primitiven Gotik gab. Immer nur je eine derselben hat auf England, die Niederlande, Italien eingewirkt; Deutschland dagegen ist mit mehreren zugleich in Berührung gekommen — ein bisher in der kunstgeschichtlichen Erörterung viel zu wenig beachteter Umstand.

Die fruhesten und ihre Arme am weitesten ausstreckenden Vermittler waren die Cistercienser (vgl. Buch II, Kap. 9). Auf sie lässt sich der Begriff der Schule in der That anwenden, doch nicht in dem sonst in den mittelalterlichen Verhältnissen begründeten Sinne eines geographisch oder ethnographisch begrenzten Bezirks. Was sie brachten, war etwas ganz Einseitiges: eine rudimentäre Gotik, die, unabhängig von der eigentlich französischen, aus dem Schosse der burgundischen Schule entsprungen war. Infolge der bekannten Grundsätze des Ordens war dieser Stil wenig entwicklungsfähig; er hat deshalb in Deutschland nur anfänglich fördernd, später eher aufhaltend gewirkt; sein Einfluss war aber jedenfalls sehr gross und dauerte in Deutschland noch lange fort, nachdem seine in Frankreich liegenden Wurzeln schon abgestorben waren.

Das zweite ist der Einfluss der eigentlich französischen, die Isle-de-France, Picardie und Champagne umfassenden Schule. Sie lag derjenigen deutschen Schule, die in der in Frage kommenden Zeit die thätigste war, der rheinischen, am nächsten. Hier konnten Berührungen nicht ausbleiben. Sie wurden aber nicht von geschlossenen Baugenossenschaften vollzogen, sondern von einzelnen wandernden

Werkleuten. Anfangs war es nur gleichsam ein Durchsickern von Tropfen. Aber nach und nach summierten sie sich. Die verhältnismässig grosse Freiheit, die im Mittelalter der Bauleiter seinen Untergebenen gewährte, machte es möglich, dass an übrigens romanischen Gebäuden vereinzelte gotische Motive auftauchten. War aber der leitende Meister selbst in Frankreich gewesen und brachte er eine grössere Zahl französisch geschulter Arbeiter zusammen, so konnten die gotischen Formen schon konsequenter durchgeführt werden. Selten jedoch gelang es, einen solchen Trupp bis ans Ende des Baus zusammenzuhalten. Wir finden deshalb gelegentlich, dass gotisch begonnene Bauten in ihren jüngsten Teilen ins Romanische zurückfallen.

Nach unserer Ueberzeugung kommt endlich noch ein dritter Vermittlungsweg, der Seeweg, in Betracht. Im Uebergangsstil Westfalens wie des Niederrheins und Hollands, und eben nur hier, finden sich sowohl Raumbildungen als Einzelformen von auffallender Aehnlichkeit mit denen des französischen Westens. Wir denken an die hier so häufigen Kreuzgewölbe von kuppelartiger Struktur mit wagrechten Schichten und häufig bloss dekorativ unterlegten Rippen; ferner die Verdoppelung derselben durch Scheitelrippen, die Kombination mit Tonnengewölben in den Seitenschiffen, die grosse Aehnlichkeit der Pfeilerbildung, die Gemeinsamkeit sowohl der Hallenanlage als des einschiffigen Saales (vgl. S. 482 u. 508, Taf. 185, 186, 314, 7, 8; die holländischen Parallelen folgen). Die domicalen Kreuzgewölbe des Anjou waren aus der echten Kuppel hervorgegangen; in Westfalen und Holland fehlt aber diese zu postulierende Vorform, — ein Grund mehr, an Entlehnung zu glauben. Für jeden anderen Teil Deutschlands würde die Annahme westfranzösischen Einflusses etwas Befremdendes haben; für diesen, dem die Flüsse und das Meer die Richtung des Auslandverkehrs bestimmten, hat sie es nicht. Analogien sind der Import des rheinischen Baustils und sogar Baumaterials in Jütland (vgl. Bd. I, S. 506) und die Ausbreitung des Bd. II, S. 183 besprochenen Grundrissmotives entlang der Küste bis Bayonne einerseits, Holstein. Mecklenburg, Schweden und Livland andererseits. —

Wenn wir im obigen von wandernden Bauleuten sprachen, so liessen wir unerörtert, ob wir an französische dachten, die in Deutschland als Lehrer aufgetreten waren, oder an deutsche, die aus Frankreich zurückkehrten.

Das erstere war wohl nicht ganz selten der Fall im Cistercienserorden; wir kennen ferner in der Person des Villard von Honnecourt das Beispiel eines Franzosen, den sein Wandertrieb nach Osten, bis nach Ungarn führte; wir lesen am Münster zu Kolmar den Namen eines *maistres Humbert;* wir hören in Wimpfen von einem Baumeister, der aus Paris kam und ein Franzose wenigstens gewesen sein könnte, wenn auch bestimmte Gründe in ihm eher einen Deutschen vermuten lassen. Dagegen wird vom zweiten Fall, d. i. Wanderung und Rückwanderung deutscher Bauleute, nichts überliefert. Trotzdem glauben wir, dass er weitaus häufiger als der erste vorgekommen und für die in Rede stehende Vermittlung der allein wichtige gewesen ist. Wie französische Meister verfuhren, wenn sie ins Ausland kamen, sieht man an dem Beispiel von Canterbury und einer Reihe südgallischer und spanischer Kirchen: sie bauten nach französischem Plan und hatten, wie die Ausführung beweist, eine Anzahl französischer Gehilfen mit sich. Von ganz anderer Art sind die ersten gotischen Bauten in Deutschland: zwar in den materiellen Kunstmitteln französisch, aber unfranzösischen Geistes. Aus diesem Grunde wird man auch die Annahme zurückweisen müssen, als wäre die grosse Wandlung etwa von einer beschränkten Zahl von Künstlern durchgeführt worden, die des Studiums halber nach Frankreich gingen, um nach Hause zurückgegekehrt als Lehrer und Meister im neuen Stil aufzutreten. Sie hätten, meinen wir, an deutschen Arbeitern der alten Schule sehr unlenksame Werkzeuge für ihre Intentionen gefunden. Im mittelalterlichen Baubetriebe bedeutete das Individuum wenig, die Schule das meiste. Bauten von so gleichmässiger Stilbeherrschung, wie etwa die Liebfrauenkirche in Trier oder S. Elisabeth in Marburg konnten nur zu stande kommen, wenn dem Meister ein ganzer Trupp von Arbeitern zur Verfügung stand, die gleich ihm selbst vorher auf französischen Bauplätzen ihre Schule durchgemacht hatten. Zu diesen allgemeinen Erwägungen kommen folgende besondere. Man betrachte erstens die Rippenprofile des Uebergangsstils. Sie sind von ungefähr 1220 ab sehr oft schon ganz gotisch, auch an Bauten, die in ihrer allgemeinen Haltung noch romanisch sind; der leitende Meister hatte kaum ein Interesse, sie gerade so und nicht anders zu sehen; also muss man schliessen, dass den ausführenden Steinmetzen diese Formen gewohnheitsmässig in der Hand lagen. Nur in Frankreich können sie sich diese Routine erworben haben. Eine zweite, noch unmittelbarer überzeugende Instanz bietet die Sprache. Es gibt ein, wie man glaubt, von einem hessischen Geistlichen gegen 1250 verfasstes Gedicht »Die Erlösung« mit einer weitläufigen Beschreibung vom Throne Gottes [1]).

[1]) Im Auszug bei Eitelberger-Ilg, Quellenschr. z. Kunst-Gesch. N. F. VII.

Von den hier gebrauchten technischen Ausdrücken ist nur der kleinere Teil deutsch: *latte, hengelrûde, wintburgelîn, gesimse, swellen, keln;* lateinische Lehnwörter: *ziegel, posten, basis, capitel;* französisch: *tabernâkel, pinâkel, fiôlen, gargôlen, pîler, tripassen, gâne* (?). Die deutschen Ausdrücke gehören der Zimmerleutsprache, die lateinischen stammen aus der Zeit, als die Mönche an der Spitze des Bauwesens standen, die französischen aber können erst in jüngster Zeit und nur im mündlichen Verkehr erworben sein; ein durchschlagender Beweis für unsere Annahme, dass deutsche Bauleute aller Grade und in beträchtlicher Menge sich auf französischen Arbeitsplätzen umgethan haben.

Und in der That wäre die ungeheure Bauproduktion Nordfrankreichs in der gotischen Blütezeit kaum begreiflich ohne Massenzuzug fremder Arbeitskräfte. Auf der anderen Seite kennt man genugsam die Uebervölkerung Deutschlands im 13. Jahrhundert und die durch sie hervorgerufene Wanderlust. Wir möchten glauben, dass in den französischen Kathedralen nicht ganz wenig Arbeit deutscher Arme nicht nur, sondern auch deutscher Phantasie verborgen ist.

Im letzten Viertel des Jahrhunderts ging die französische Bauthätigkeit stark zurück. Seitdem muss der Zuzug aus der Fremde nachgelassen haben und in der That wird auf deutscher Seite die direkte Reproduktion französischer Erinnerungen seit dieser Zeit selten.

Mancher deutsche Steinmetz, Geselle oder Meister, mag ganz in Frankreich geblieben sein. Die Mehrzahl aber wohl kehrte in die Heimat zurück. Sie brachten mit sich eine deutliche Einsicht in die Vorzüge des gotischen Systems, vollständig in die französische Kunstempfindung aufgegangen waren sie aber mit nichten. Die deutsche Baukunst des 13. Jahrhunderts ist eine Epoche instinktiver kritischer Auseinandersetzung; sie will den neuentstandenen Stil prüfen und das Beste aus ihm behalten; das Beste, das will sagen das Fruchtbarste für die eigene, von der französischen sehr verschiedene Phantasierichtung. Die Gotik in Frankreich drängte auf Sammlung und Vereinheitlichung in einer klassischen Regel, die Gotik in Deutschland brachte nur noch mehr Wasser auf die Mühle des Individualismus. Zudem standen sich Gotik und Romanismus nicht als historisch abgeschlossene Mächte gegenüber. Jene war noch in voller und schneller Entwicklung; dieser meinte keineswegs sein letztes Wort schon ausgesprochen zu haben. Dadurch wurde die Rezeption immer zugleich Produktion und der Prozess in seiner unendlichen Vielgestaltigkeit konnte sich nur langsam abwickeln. Er endete indessen, wie er enden musste, d. h. die Logik des gotischen Systems schritt siegreich über alle Kompromisse hinweg.

Die erste Stufe.

Sie ist in den sogenannten Uebergangsstil eingeschlossen. Anders als die Engländer, haben die Deutschen als das Wesentliche am neuen Stil sogleich das Konstruktive erkannt. Aber sie konnten für ihre eigenen Zwecke dieses System als Ganzes nicht gebrauchen, behandelten es vielmehr als Fundgrube einzelner Hilfsmittel zu beliebigem Gebrauch. Die damit ausgestatteten Gebäude sind nach ihrem allgemeinen Kunstgehalte romanisch, weshalb wir sie dem vorigen Buche zugewiesen haben. Hier wollen wir nur in einem kurzen Rückblick die gotischen Lehnformen zusammenstellen.

Wir beginnen mit dem Wichtigsten, den Kreuzrippen. Am frühesten nachzuweisen sind sie in der im ganzen recht konservativen Kunst des Elsass — ein Wink für ihre Herkunft aus dem Westen. Die Vierung vor dem Chor der Klosterkirche Murbach, im Grundriss oblong, hat selbständig gemauerte Diagonalrippen ohne Schlussstein von jener primitiven Art, die zu Anfang des 12. Jahrhunderts in den verschiedensten Teilen Frankreichs vorkommt, im Norden aber um 1125 überwunden ist (vgl. Bd. I, S. 421). Dieses Gewölbe kann nicht genauer datiert werden, doch ist es jedenfalls älter als 1150. Um 1150 entstanden die Gewölbe von S. Johann bei Zabern mit schwerfälligem Wulstprofil und schmucklosem kreuzförmigem Schlussstein. Etwas jünger in Rosheim und um c. 1175 schon im ganzen Lande verbreitet. Weiter rheinabwärts sind uns Kreuzrippen von gleich hohem Alter nicht bekannt. Den um 1170 erneuerten Gewölben des Speierer Doms fehlen sie, und ob sie in Worms schon bei dem Weiheakt von 1181 ausgeführt waren, ist mindestens zweifelhaft; ihre bereits lebhaft gegliederten Profile, während die Gurtbogen romanisch schlicht blieben, weisen unzweideutig auf französisch geschulte Arbeiter. Aber von 1200 ab haben die Kreuzrippen am ganzen Laufe des Rheins schnelle Verbreitung gefunden. Zu bemerken ist dabei, dass sie nur den einen Zweck verfolgen, die Gewölbegrate zu verstärken; der Hauptzweck der gotischen Rippenkonstruktion, die Isolierung des Drucks auf die Eckpunkte, ist nicht weiter verfolgt. In Westfalen und am Niederrhein ist die Funktion häufig sogar eine bloss dekorative.

Entlastung der Schildwand durch einen kräftigen Bogen findet sich früh; ohne Diagonalrippen in Speier und selbst noch in Heisterbach, mit solchen in Worms, Ellwangen u. a. m. Im allgemeinen

blieb aber die Praxis lange schwankend. Der Schildbogen fehlt z. B. noch an der sonst weit vorgeschrittenen Kirche von Riddagshausen.

Die systemgerechte Verbindung von Kreuz- und Schildrippen mit spitzer Bogenform und wagrechtem Scheitel findet sich am frühesten bei den Cisterciensern, von denen u. a. das zwischen 1220—1230 ausgeführte Langhaus des Bamberger Doms inspiriert ist. Aber nicht von dieser Seite gingen die entscheidenden Fortschritte aus, da die Cistercienser nur die gotische Gewölbeform, nicht auch das gotische Verstrebungsprinzip vertraten. Zunächst war es die niederrheinische Schule, welche die Erleichterung der Mauermassen bei gleichzeitiger Verstärkung der Widerlager bedeutsam förderte. Sie that es mit Hilfe teils von Emporen, teils von Laufgängen und Nischen, deren feste Zwischenpfeiler als nach innen gezogene Streben definiert werden können (Beispiele Taf. 177, 178, 180, 181, 207, Textfigur Bd. I, S. 491). Ohne Kenntnis der französischen Frühgotik wird das kaum geschehen sein, doch ist die Umbildung ganz originell und dem romanischen Formengeiste bestens angepasst. Ein wichtiger Schritt näher an die französische Fassung heran wurde in Köln gegen 1220 gethan; man nahm die sechsteiligen Rippengewölbe an, in den Langhäusern von S. Aposteln, S. Kunibert, S. Maria im Kapitol; an der letzteren Kirche auch die ersten freiliegenden Strebebögen, noch so behandelt, dass sie möglichst wenig in die Augen fallen; voller ausgebildet, mit guter Kenntnis französischen Details, am Münster in Bonn, wie angenommen wird, noch vor 1221. Nahe verwandt sind die deutschen Uebergangsbauten mit den französisch frühgotischen im Ornament. Wir haben aber seiner Zeit schon anerkannt, dass dasselbe auch auf französischer Seite noch gar nicht prinzipiell als gotisch anzusehen ist.

In seinem weiteren Verlauf interessiert uns der Uebergang an dieser Stelle nicht mehr, denn er wurde seit dem dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts von einer nun ausgesprochen gotischen Generation überholt.

Die zweite Stufe.

Die Bauten dieser Gruppe sind nicht zahlreich und örtlich weit zerstreut; auch stehen die meisten unter sich in keinem Zusammenhange. Was sie verbindet, ist die entschlossene Absage an die bisherigen Bemühungen um Verschmelzung der beiden Stile. Die romanischen Reminiscenzen sind bis auf einige unbedeutende und lediglich

ornamentale Einzelheiten verschwunden. Mit einer sehr gesteigerten, meistens schon vollständigen Einsicht in das Wesen der französischen Bauweise verbindet sich grosse Freiheit des eigenen Kunstwillens. Derselbe richtet sich vornehmlich auf die Raumgestaltung, deren Probleme in einer sehr individuellen, den Franzosen fremden Weise zur Behandlung kommen. Dagegen werden die französisch-gotischen Konstruktionsmittel und die aus ihnen folgenden Formen unumwunden recipiert. Nur der offene Strebebogen findet bei diesen Meistern (ebenso wie bei den Cisterciensern) keinen Beifall. Sie richten ihre Komposition entweder auf dessen gänzliche Vermeidung ein, oder doch so, dass er wenig sichtbar wird. Entstanden sind die in Frage kommenden Bauten hauptsächlich in den zwanziger bis vierziger Jahren, also schon gleichzeitig mit der klassischen Hochgotik Frankreichs. Einzelne Formen sind auch von dieser entlehnt; im ganzen aber wiegt der frühgotische Charakter vor; indes, wie uns scheinen will, nicht etwa aus grundsätzlichem Archaismus, sondern einfach deshalb, weil die hochgotischen Bauten Frankreichs noch im Bau begriffen, ihre Resultate also noch nicht allseitig sichtbar waren.

Als den ersten gotischen Bau Deutschlands nennt man gewöhnlich den Dom von MAGDEBURG (Taf. 447, 469 und Textfigur Bd. I S. 495). Man muss jedoch zweifeln, ob man die Bezeichnung »gotisch« für ihn schon von Anfang an gelten lassen kann. Der Bau begann nach einem Brande 1207 mit der Grundsteinlegung 1209 und dauerte in seiner ersten Periode vermutungsweise bis zum Tode des Stifters 1234 oder doch nicht viel länger. Schon sie ist keine ganz einheitliche; zwei, vielleicht drei Meister waren in ihr thätig, sämtlich mit der französischen Gotik bekannt, aber verschieden gesinnt in Bezug auf die Anwendung derselben. Der erste entwarf den Rundchor mit Umgang und Kapellenkranz, errichtete auch schon die ersten Pfeiler des Langhauses, plante Emporen wohl nicht bloss für den Chor und dachte an einen Vierungsturm nebst kleineren Doppeltürmen an den Querschiffsfronten (vgl. Bd. I S. 583). Man sieht hieraus, dass er die frühgotischen Kathedralen Frankreichs, insbesondere die von Laon, gekannt hat. Was er sich von ihnen aneignet, sind Momente der allgemeinen Anlage, Momente die nicht an sich schon gotisch sind, vielmehr in der älteren Architektur Frankreichs vorgebildet waren. Nichts hinderte ihn, diese Komposition mit rein romanischen Einzelheiten auszustatten, wie er auch gethan hat; man sehe die Pfeilerbildung, die rippenlosen und dadurch recht ungeschickten Gewölbe des Umganges u. a. m. Der zweite Meister ging schon tiefer auf die

gotische Konstruktion ein. Er verwandelte die halbrund begonnenen Chorkapellen in polygonale [1]), er überwölbte sie mit Rippen und ebenso die Empore. An den Ornamenten der letzteren sieht man, wie französisch und deutsch geschulte Steinmetzen nebeneinander arbeiteten, ohne dass die Bauleitung an der Ungleichartigkeit ihrer Formen Anstoss genommen hätte. Weiter wurde das System des Langhauses (das doch wohl der ersten Absicht nach dem des Chors hätte entsprechen sollen) verändert; aber nicht in französischem Sinne, sondern mit Ausschaltung der Zwischenstützen in weit geöffneten Arkaden, denen an der Seitenschiffswand je zwei Fenster entsprechen. Ein eigentlicher Gotiker war also auch dieser zweite Meister nicht; er verwendete nur gotische Hilfsmittel für Zwecke, die durchaus auf der Linie der deutsch-romanischen Entwicklung lagen. (Das den Bau fortsetzende 14. Jahrhundert hat, um in gotische Proportionen einzulenken, auf je ein Intervall des Erdgeschosses zwei Gewölbe im Hochschiff angeordnet.)

Der Dom von HALBERSTADT (Taf. 450, 465). Die durch einen Brand von 1179 notwendig gewordene, mit einer Weihe 1220 schliessende Erneuerung kann keine vollständige gewesen sein, da schon von 1239 ab die Bauindulgenzen über *nimia vetustas* weiter Klage führen. Ins 13. Jahrhundert gehören: die Westtürme nebst Vorhalle in Uebergangsformen, die drei ersten Joche des Langhauses in voller Gotik. Ellis und Dohme wollen, dass der Bau dieser Joche 1239 begonnen habe, womit dem Halberstädter Dom eine ganz exceptionelle Stellung in der deutschen Baugeschichte zugewiesen wird; wir müssen jedoch widersprechen; der Vergleich mit der französischen Formenchronologie weist auf eine Bauzeit nach der Mitte des Jahrhunderts und in der That werden erst von 1252 ab die Ablassbriefe zahlreich. Weiter sehen wir keinen Grund, weshalb der Westbau bei dem Weiheakt von 1220 vollendet gewesen sein musste. Für seine Zeitstellung gibt es nur ein relatives Mass, die Aehnlichkeit der Details in der Vorhalle mit denen des zweiten Magdeburger Meisters; sie ist so gross, dass man annehmen muss, es hätten zum Teil dieselben Steinmetzen an dem einen und dem anderen Ort gearbeitet. Aber wir haben schon gesehen, dass auch für Magdeburg die Zeit nicht feststeht, jedenfalls eher nach als vor 1220 zu setzen ist. Wichtig ist uns, die in Magdeburg nur ungefähren Spuren einer Verbindung mit Laon in Halber-

[1]) Nach Hasak, Zeitschrift für Bauwesen 1897 (Separatausgabe S. 7) wäre mindestens eine dieser Kapellen schon 1210 vollendet gewesen, also ein Jahr nach der Grundsteinlegung! Im Wortlaut der Urkunde, auf die sich Hasak hierfür beruft, liegt das aber keineswegs und in der Sache ist es mehr wie unwahrscheinlich. Auch in mehreren anderen Punkten haben Hasaks Aufstellungen uns nicht überzeugt.

stadt schon deutlicher ausgeprägt zu sehen. Nämlich an der Fassade. Sie hat in ihrer ruhig flächenhaften Behandlung noch viel Romanisches; ohne Präcedenz in Deutschland ist die Portalgruppe mit vorspringendem Gewände, das ein Schutzdach mit drei Gibeln zu tragen bestimmt war und das über der Rose gebrochene und überhöhte Gurtgesims; es sind selbst in dem abgeschwächten Widerhall so charakteristische Motive, dass man die Ableitung aus Laon nicht bezweifeln wird, zumal die Anwesenheit französisch gebildeter Bauleute ohnedies feststeht [1].

Zum drittenmal werden wir auf Laon hingewiesen in der Stiftskirche S. Georg in LIMBURG. Sie ist mehr oder minder lange vor 1220 begonnen, da in diesem Jahre der Stifter, Graf Heinrich von Isenburg, aus den Urkunden verschwindet; der Hauptaltar wurde 1235 geweiht. Bei ihr handelt es sich nicht mehr um einzelne Anklänge, sondern um die Komposition im ganzen, die äussere, wie die innere. Bisher wurde nur die erstere von Laon, die letztere aber von Noyon abgeleitet. Das ist ein Irrtum. Laon allein ist das Vorbild gewesen, gerade für das innere System am unmittelbarsten. Vom Arkadensystem aufwärts besteht nicht nur Aehnlichkeit, sondern selbst in den Massen der Höhenteilung Gleichheit (vgl. Taf. 182 mit 373); ferner die Herumführung der Emporen um die Stirnseiten der Querschiffe (Taf. 166 u. 362); ja selbst der kapellenlose Chorumgang hat sein Analogon in dem von Laon (vor dem Umbau), wie ein gleiches für die Gruppierung der Türme und die Zeichnung der grossen Fassadenrose längst erkannt ist. Also Entlehnung aller Hauptmotive! Und doch ist, durch scheinbar kleine aber mit wunderbar sicherem Stilgefühl gehandhabte Mittel der Behandlung, dem Limburger Bau ein durch und durch deutsches Gepräge gegeben. Niemand wird hier von Kopie reden wollen. Es ist ein Verhältnis ähnlich dem, das die Epen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Strassburg zu ihren französischen Quellen einnehmen. Freilich stand auch kein anderes Werk der französischen Frühgotik dem deutschen Kunstgefühl so nah, wie eben die Kathedrale von Laon mit ihrer malerischen Gruppierung der Massen und ihrer vorzüglich markigen Formenbildung. Ja vielleicht ist es nicht zu kühn, wenn wir der Vermutung Raum geben, diese Charaktereigenschaften der Kathedrale von Laon, durch die sie sich von den übrigen französischen Werken vom Anfang des 13. Jahrhunderts um eine merkliche Schattierung unterscheidet, könnten eben darin wurzeln, dass so viel Deutsche an ihr thätig waren.

Zweifellos von hier kam der Entwurf zu den Westtürmen des Domes von BAMBERG (Taf. 280). Selbst nebensächliche Einzelheiten,

[1] Vgl. ausserdem das sechsteilige Gewölbe der Vorhalle; nach Ellis S. 15 wäre erkennbar, dass auch das Schiff sechsteilige Gewölbe hätte erhalten sollen.

wie die wunderlichen Stiere, sind nachgeahmt. Dagegen ist ein Hauptpunkt missverstanden, indem die Stockwerkteilung des Oktogons und das Tabernakel in gleicher Höhenlage durchgeht. Vollends bei Ausführung der flachen krönenden Giebel und des Helmes bricht Ratlosigkeit herein und werden die leitenden Motive gänzlich verlassen; unmöglich kann der der Laoner Architektur kundige Meister des ersten Planes damals noch in Bamberg gewesen sein. Wahrscheinlich gehörte er zu derselben Gruppe von Künstlern, die die Statuen des Ostchors ausführten, was nach ungefährer Schätzung um 1250 geschehen sein wird. Früher wurde (zu spät) das Datum 1270 angenommen, neuerdings von A. Weese (zu früh) 1230 vorgeschlagen. Damals scheint sogar ein grosser Westchor mit französischem Kapellenkranz geplant worden zu sein (vgl. Bd. I S. 499).

Ausserdem gibt es Nachahmungen Laoner Motive, bei denen nicht mehr in jedem Fall direkte Ableitung anzunehmen notwendig ist. So die Türme des NAUMBURGER Doms, die Rosenfenster in GELNHAUSEN, ENKENBACH u. a. m.[1]).

Im ganzen wird vollkommen deutlich, dass der bis 1226, vielleicht noch länger dauernde Umbau der Kathedrale von Laon ein Hauptsammelplatz deutscher Werkleute gewesen ist.

Ein zweiter war der Bezirk von Soissons.

Während die Schulgenossen von Laon, wie sich aus dem Charakter ihres Vorbildes erklärt, trotz der vorgerückten Zeit in streng frühgotischer Formenanschauung lebten und es leicht fanden, sie mit der heimischen romanischen Tradition zu verschmelzen, steht die Gruppe von Soissons auf dem Boden der beginnenden Hochgotik.

Ein Angehöriger dieses Kreises, wie es scheint, war es auch, dem die Aufgabe zufiel, den der Vollendung nahen Zentralbau von S. Gereon in KÖLN (Taf. 209) einzuwölben. In ihm treffen in höchst merkwürdiger Weise römische und gotische Prinzipien der Massenteilung und Isolierung der Kräfte zusammen, jene in der Nischenarchitektur des Erdgeschosses, diese in der, der Form nach romanischen, Erneuerung der Hochteile. Die ursprüngliche Absicht war wahrscheinlich nur auf ein dreiteiliges System gegangen, entsprechend der Höhe des langen Chors. Der Schlussmeister ordnete aber eine analog gotischen Chorwölbungen behandelte Rippenkonstruktion an und gewann damit die Möglichkeit, hohe und weite, der Beleuchtung sehr günstige Oberfenster anzubringen. Sie haben diejenige Form, die der Erfindung des Masswerkes unmittelbar vorausging und die sich zuerst an den oberen (noch nicht

---

[1]) Vielleicht kann es weiteren Nachforschungen zum Anhalt dienen, dass die nachgeahmten Stücke durchweg den Querschiffsfassaden, nicht der Hauptfassade von Laon gehören.

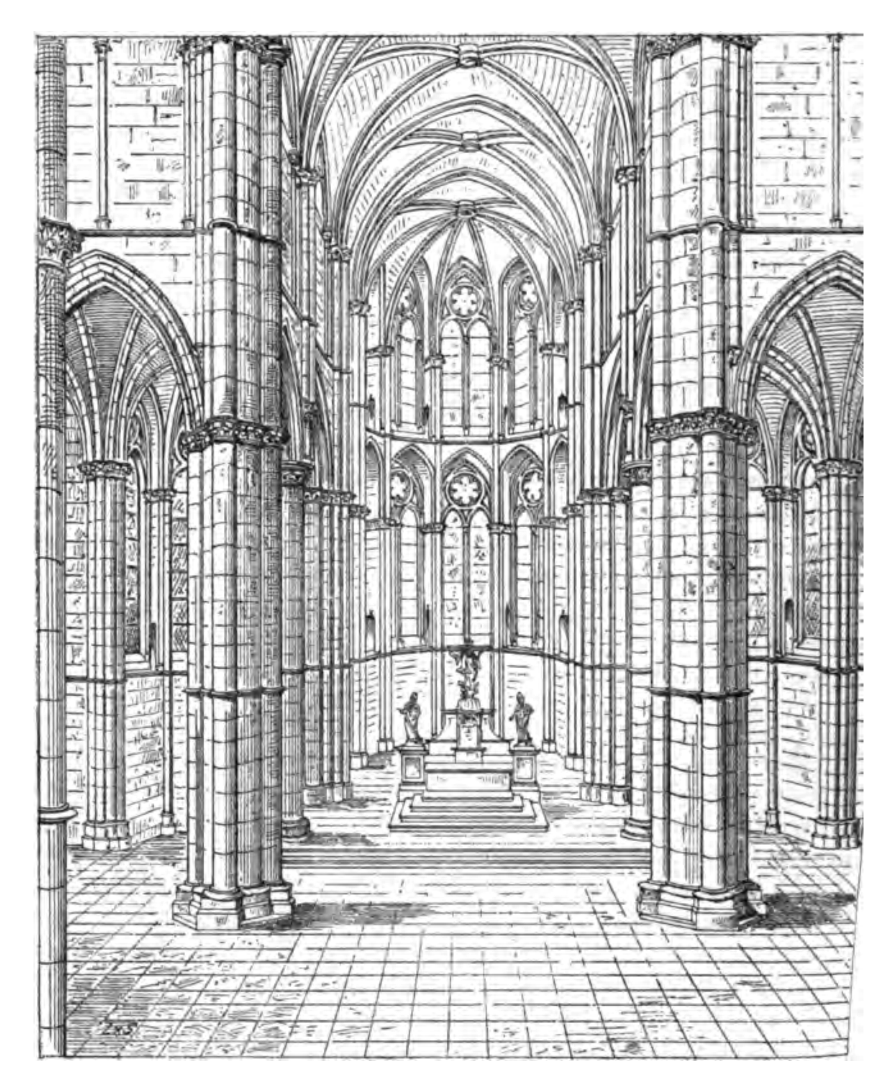
den unteren!) Fenstern der Kathedrale von Soissons vorfindet. Dieselben sind dort schwerlich vor 1220 entstanden, die Schliessung der Gewölbe von S. Gereon fällt aber ins Jahr 1227, nach einer voraussetzlich doch mehrjährigen Arbeit. Mithin hat unser Meister die in Rede stehende Fensterform kaum anderswo, als in Soissons kennen lernen können; auch für die sattelförmige Abdeckung des Strebepfeilers mit Firstknauf liegt dort das nach Ort und Zeit nächste Muster. Ausser allem Zweifel steht die Beziehung zu dieser Schule bei der

LIEBFRAUENKIRCHE in TRIER (Taf. 458). Wieder ein Zentralbau. Doch nicht an die römische Formenerbschaft anknüpfend, sondern von Grund aus gotisch gedacht, der erste ganz stilreine gotische Bau auf deutschem Boden, so stilrein, dass er um der Einzelheiten willen ebensogut in Frankreich entstanden sein könnte. Das Genus dagegen, d. i. die zentrale Anlage, ist der französischen Gotik gänzlich fremd, während es einen Lieblingsgedanken des rheinischen Spätromanismus bildete, mochten auch die Kultusgewohnheiten eine typisch reine Ausbildung nur bei kleineren, kapellenartigen Kirchen zulassen [1]). Indessen haben wir seiner Zeit schon hervorgehoben, dass latent auch im französischen System Zentralbaugedanken enthalten waren, nämlich in der Anlage des Chors. Dies ist auch der Punkt, den der Trierer Meister als den fruchtbaren erkannte, um die in der heimischen Tradition wurzelnde Generalidee mit den neuen Konstruktionserrungenschaften in Verbindung zu setzen. In der That ist seine Kirche nichts anderes, als die symmetrische Verdoppelung eines französisch-gotischen Chors; und zwar eines ganz bestimmten, des von S. Yved-de-Braisne (Taf. 365). In der Wahl gerade dieses, von der Durchschnittsfassung abweichenden Planes zeigt sich ein wahrhaft genialer Verstand. Denn indem dieser Plan grossenteils quadratische und rechteckige Abteilungen ergab, konnte für das einzelne Joch das im Longitudinalbau ausgebildete System beibehalten werden, konnte ferner eine Uebersichtlichkeit des Raumganzen und zugleich eine kräftige Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile desselben zu stande kommen, wie sie nicht glücklicher gedacht werden mögen und welches alles nicht möglich geworden wäre, hätte der Meister anstatt dessen sich etwa an das normale Chorschema mit Kapellenkranz gehalten. Bewunderungswürdig

---

[1]) Uebrigens ist auch die Liebfrauenkirche eigentlich nur eine Kapelle, für den Pfarrdienst der Domgemeinde bestimmt. Ausserdem beachte man die Beschränkung des Bauplatzes. Eine zentrale Liebfrauenkirche (Notre-Dame la rotonde) gab es auch bei der Kathedrale von Metz; sechseckig mit zwölfseitigem Umgang, also dem Münster zu Aachen ähnlich; erbaut in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ob vor oder nach der Trierer Liebfrauenkirche, ist nicht bekannt; das Bistum Metz war Suffragan des Erzbistums Trier.

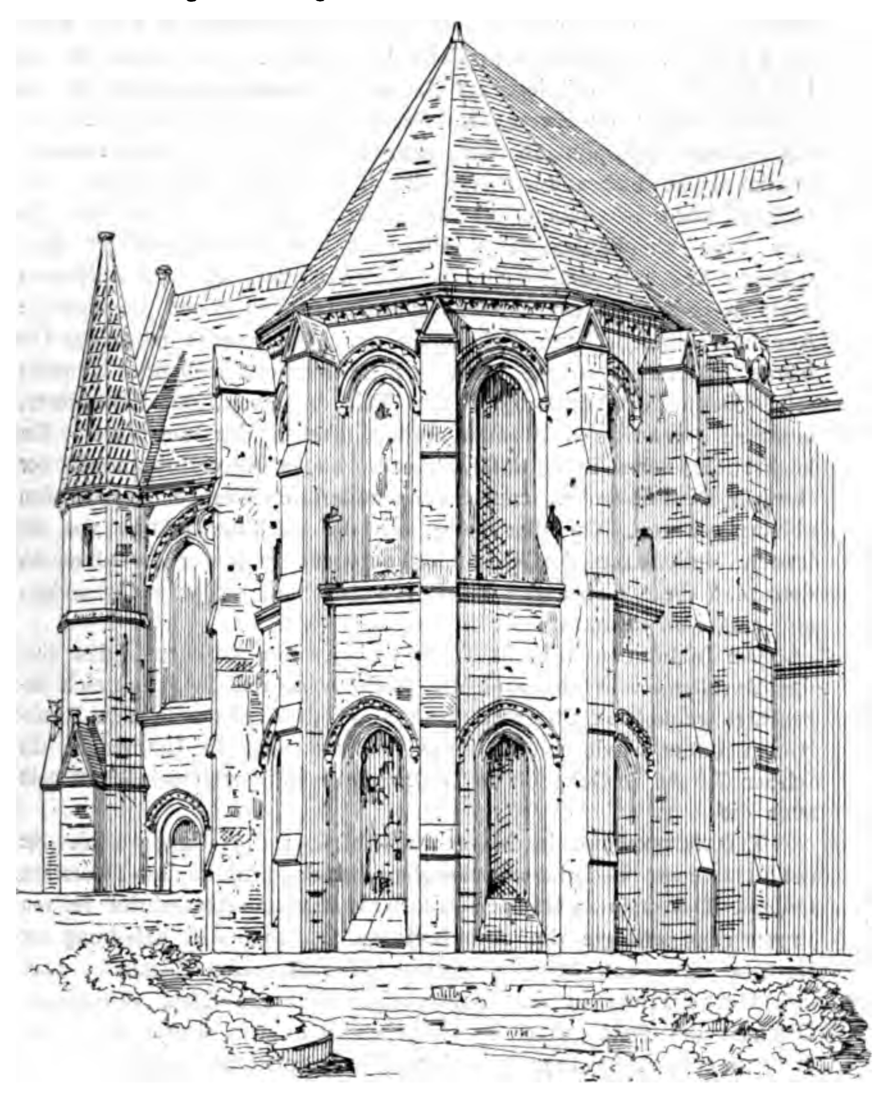
ist die Feinheit in der Abstimmung der Einzelverhältnisse. Der Weg fall des Triforiums begünstigt die Erhöhung des Erdgeschosses un damit die vollere Hereinziehung der Nebenräume in das allgemein



Liebfrauenkirche in Trier.

Raumbild; ein Uebelstand jedoch ist die teilweise Vermauerung der Oberlichter. Zu vermeiden wäre sie nur bei beträchtlich niedrigerer Haltung der Nebenräume gewesen, womit aber alle Raumverhältnisse

sich aufs ungünstigste verschoben hätten. Hervorheben möchten wir noch den feinen Reiz in der Kontrastierung der Gliederpfeiler unter der Vierung und der glatten und überaus schlanken Schafte des Um-



S. Léger in Soissons, Choransicht; nach Hubert Stier: Aus meinem Skizzenbuch.

gangs. Die polygonalen Endigungen der Hauptschiffe haben, wie S. Yved-de-Braisne und S. Léger in Soissons, zwei Fensterreihen übereinander; das Fenstermasswerk ist dem Langchor des letzteren Baus ent-

lehnt. Trotz der sehr leichten Behandlung aller senkrechten Stützen hat der Meister es gewagt, sich der Strebebögen ganz zu enthalten; ein Bekenntnis zur deutschen Anschauungsweise, das die Zweifel an seiner Nationalität, die seine ganz französische Formensprache wohl wachrufen kann [1]), endgültig zum Schweigen bringt. Und sicher ist die Liebfrauenkirche in Trier, als Ganzes genommen, da nicht in den Mitteln sondern im Zweck das Wesen einer Sache liegt, eine der originellsten Schöpfungen der ganzen Epoche, ein unschätzbares Studienobjekt insbesondere für die Theorie des Zentralbaus. Die Baugeschichte ist mangelhaft überliefert. Eine Inschrift, die das Jahr 1227 als Baubeginn angibt, hat den Schriftcharakter einer späteren Zeit und somit keine volle Beweiskraft. Zu den Stilformen passt sie indes. Bogenprofile und Masswerkformen lassen die etwanige Annahme einer früheren Zeit kaum zu. Andererseits muss das Gebäude spätestens um die Mitte des Jahrhunderts vollendet gewesen sein. Denn der notwendig jüngste Teil desselben, der Zentralturm, kehrt zu romanischen Formen zurück, ebenso das Westportal. Ein höchst lehrreicher Beleg dafür, dass die ersten Hervorbringungen der Gotik in Deutschland wesentlich von wandernden Werkgenossenschaften abhängig waren. Offenbar hatte sich die in Trier thätige vor der letzten Vollendung des Gebäudes zerstreut und der Lokalmeister, dem man diese übertragen musste, wusste und wollte nicht anders, als romanisch zu bauen.

Die Liebfrauenkirche in Trier genoss eines Ansehens, das über das Moselland weit hinausreichte. Sie machte das in Frankreich unbeachtet gebliebene Chormotiv von S. Yved zu einem in den Rheinlanden öfters wiederholten; ihren Einfluss zeigt in Lothringen die schöne Kirche S. Gengoult in Toul; mit ihr in Schulgemeinschaft steht auch die

Elisabethkirche in Marburg (Taf. 453, 471, 479, 480). Sie gehört zu einer Niederlassung des eben damals aufblühenden Deutschen Ordens. Der erste zu Gunsten des Baus erlassene Ablassbrief ist von 1233; 1235 erfolgte die Grundsteinlegung, 1236 die Erhebung der Gebeine der eben heilig gesprochenen Landgräfin Elisabeth, 1249 ihre Uebertragung in den wahrscheinlich gerade fertig gewordenen Ostchor; der erste Altar im südlichen Kreuzarm wurde 1257, der erste im nördlichen 1274 geweiht; eine Hauptweihe fand 1283 statt, bei welcher indes die vier westlichen Joche noch ungewölbt waren; sie und die oberen Teile der Türme gehören der Zeit von 1314—1360.

[1]) Als deutsch wird gewöhnlich auch noch das Motiv der Schaftringe an den Rundpfeilern in Anspruch genommen; näher liegt die Erinnerung an den südlichen Kreuzarm in der Kathedrale von Soissons.

Die Langsamkeit in der Ausführung des keineswegs grossen Gebäudes erklärt sich vielleicht daraus, dass inzwischen der Orden seine ganzen Kräfte nach dem Osten gewandt hatte. Die Elisabethkirche hat weder in Deutschland noch in Frankreich unmittelbare Vorbilder. Man pflegt ihren Plan eklektisch zu erklären: der weitgereiste Meister habe den kleeblattförmigen Grundriss der Ostpartie aus Köln mitgebracht, den Querschnitt des Langhauses aus Westfalen, die Konstruktion nebst den Einzelformen aus Frankreich. Wir werden indes finden, dass auch eine einfachere Erklärung dieses Baus, in dem man eines der edelsten Erzeugnisse der frühen deutschen Gotik zu sehen einig ist, Raum hat. Weiter bewundert man die trotz der langen Bauzeit aufrecht erhaltene Einheit der Formen und des Planes. Die Einheit der Formen ist sicher, wenn nicht absolut, so doch gross, was wir dahin deuten, dass auf den ersten aus Frankreich gekommenen Arbeitertrupp längere Zeit kein Nachschub gefolgt ist. Dagegen die Einheit des Planes ist uns nicht zweifellos. Mangelt nicht der Einklang zwischen den östlichen und westlichen Teilen? zwar nicht der Einklang der Formen, aber um so mehr der der Raumgestaltung [1])? Ist nicht das Langhaus, auch für sich allein betrachtet, eine unfreie Schöpfung? gepresst in den Raumverhältnissen der Seitenschiffe? zu eng im System? unschön in der hohen Stelzung der Gewölbe? Wären nicht diese Fehler bei wirklich einheitlichem Plane leicht zu vermeiden gewesen, besonders da die angenommenen westfälischen Vorbilder davon ganz frei sind? Kurz, uns will scheinen, als wäre das Langhaus ein später hinzugetretener Baugedanke [2]) (der immerhin noch vom ersten Meister formuliert sein könnte) und damit tritt die Frage zur Erwägung: war nicht ursprünglich eine zentrale Anlage beabsichtigt gewesen? Mehr als eine Beziehung könnte auf sie hingeführt haben: das Vorbild der älteren Ritterorden, die Bestimmung als Grabkirche, der Schulzusammenhang mit Trier. Mit der Liebfrauenkirche teilt die Elisabethkirche den Grundriss der polygonalen Abschlüsse, das Masswerk der Fenster und ihre Anordnung in zwei Reihen übereinander. Indessen darf nicht übersehen werden, dass um die Zeit, als der Entwurf für die Marburger Kirche aufgestellt wurde, d. i. 1233—1235, die Trierer noch nicht weit über den Erdboden vorgerückt gewesen sein kann.

---

1) Die Verbindung eines zentralisierenden Ostbaus mit einem westlichen Langhause ist in verschiedenen Stilepochen versucht worden. Die schönsten Resultate finden sich, wo das Langhaus einschiffig oder doch mit voller Unterordnung der Abseiten behandelt ist.

2) Man beachte auch den Bruch im äusseren System zwischen dem ersten und zweiten östlichen Joche, vor allem aber die sehr starke Ausbildung der Vierungspfeiler, die ohne Absicht auf einen Zentralturm kaum zu rechtfertigen wäre.

Vielleicht aber hatte der Marburger Meister in sehr nahem Verhältnis zum Trierer gestanden, etwa als dessen Gehilfe; dann konnte er dessen Pläne wohl kennen; dann ist aber auch die Vermutung nahe gelegt, dass beide schon in Frankreich miteinander gearbeitet hatten. Sie scheint in der That das Richtige zu treffen: es gibt im Studiengebiet des Trierer Meisters einen Bau, dem die Elisabethkirche in mehreren Eigentümlichkeiten, namentlich der Behandlung der Strebepfeiler und der äusseren Laufgänge, noch um einen Grad ähnlicher ist, als der Liebfrauenkirche: das ist der Chor der leider nur bruchstücklich ausgeführten Kirche S. Léger in Soissons (S. 265). Er ist den gleichen Bauteilen in S. Yved sehr ähnlich, hat aber die Kapellen abgeworfen. In diesem Zusammenhang betrachtet wird bei der Erklärung des Marburger Grundrisses die Heranziehung von Kölner Einflüssen überflüssig; es ist einfacher und darum wahrscheinlicher, die Anregung in gewissen französischen Querschiffsdispositionen dieser Gegend, Soissons, Noyon, Châlis u. s. w. zu suchen (S. 93), besonders aber in deren zentraler Zusammenfassung durch den Meister von Trier. — Was nun das Langhaus der Elisabethkirche betrifft, so ist es mindestens in der Ausführung sicher nicht mehr das Werk des ersten Meisters, wie schon die angeführten chronologischen Daten erweisen. Die Wahl des hallenmässigen Querschnittes, deren Mängel in Betracht der inneren Raumgestaltung wir schon hervorgehoben haben, war für das äussere Bild indessen eine glückliche und hatte in den Augen der Deutschen noch den besonderen Vorzug, dass sie wieder einmal von der Anwendung der Strebebögen dispensierte. Die Seitenschiffe hatten Walmdächer, entsprechend der Einteilung der Joche, wodurch es möglich gemacht wurde, den First des Mittelschiffes mit dem des Querhauses in gleicher Höhe zu halten. Die Formen, zwar im Schema ganz französisch, verraten doch in der kraftvoll schlichten Behandlung einen eigentümlichen Geist.

Eine Rezeption anderer Art liegt in der Cistercienserkirche Marienstatt (im Nassauischen) vor (Taf. 346, 347). Sie hat einen Rundchor mit Umgang und einen Kranz von sieben Kapellen, im Aufbau Rundpfeiler, ein wenn auch verkümmertes Triforium, ein ausgebildetes Strebesystem: — lauter Eigenschaften, die der typischen, d. i. aus der burgundischen Frühgotik abgeleiteten Cistercienserarchitektur fremd sind. Es hat hier ein direkter Einfluss aus Nordfrankreich gewaltet, wo, wie wir wissen, die Cistercienser ihren Sonderstil früzeitig aufgegeben hatten. Doch muss er auf die Mitteilung des Planes beschränkt geblieben sein. Die rauhe, zum Teil selbst rohe Ausführung deutet auf deutsche Laienbrüder. (Unter dieser Voraussetzung ist uns die späte Entstehungszeit, seit 1243, die Lotz und

Schneider auf Grund einer urkundlichen Notiz annehmen, gar nicht so unglaublich, wie sie Schnaase und Dohme erschienen ist.)

Die Anfänge der Gotik in Deutschlaud sind, wie man sieht, durchaus sporadisch. Nirgends noch hat eine ganze Schule sich dem neuen Stil zugewendet. Es bedarf in jedem einzelnen Fall eines direkten Anstosses von Frankreich her, vermittelt durch Wandermeister, die wir uns als Führer grösserer, gleichfalls in Frankreich ausgebildeter Arbeitertrupps denken möchten. Mit den bestehenden Lokalschulen haben sie nichts zu thun, und es verging längere Zeit, bis sich aus den von ihnen gelegten Keimen neue Lokalschulen entwickelten. Marburg z. B. steht nicht mit dem im selben Flussthal gelegenen Limburg in Schulgemeinschaft, sondern mit Trier; Limburg mit dem weit entlegenen Bamberg, wobei aber die Bamberger von den Limburgern wahrscheinlich nichts gewusst haben; die Gemeinsamkeit liegt hier nur in der gleichen Herkunft von Laon. An welchem einzelnen Orte die gotischen Meister Fuss fassten, war Zufall; im ganzen zogen sie sich dorthin, wo die Baubewegung zur Zeit am lebhaftesten war, d. i. nach Mitteldeutschland.

In Süddeutschland kommt fast nur das Elsass in Betracht. Diese blühende Landschaft, ein Hauptsitz der staufischen Hausmacht, war früh in den Uebergangsstil eingetreten und hatte in ihm eine reiche und anziehende Thätigkeit entfaltet; mit dem weiteren Schritt zur wirklichen Gotik zögerte sie auffallend lange. Bauten der zweiten Rezeptionsstufe fehlen zwar nicht ganz, doch ist eine gewisse geistige Schwerfälligkeit und provinzlerische Selbstgenügsamkeit für sie bezeichnend.

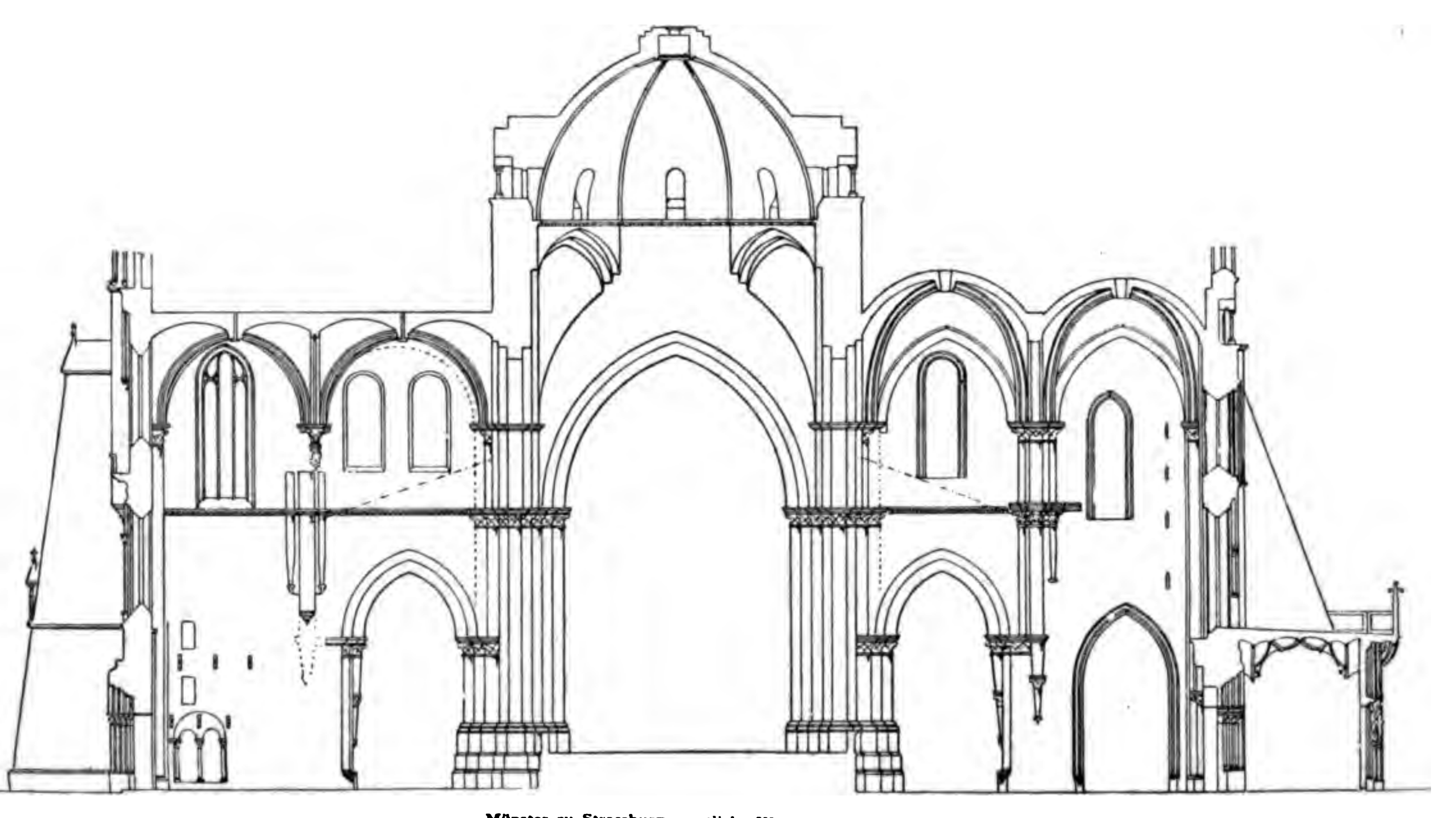
S. Peter und Paul in NEUWEILER (Taf. 168, 459). In einem nicht genauer zu ermittelnden Zeitpunkte, doch wohl noch vor der Jahrhundertsmitte, wurde die romanisch begonnene, im Uebergangsstil fortgeführte Kirche in den zwei westlichen Doppeljochen vollendet. Es geschah durch einen mit dem französischen System wohlvertrauten Meister, der aber nichts weniger als ein stürmischer Neuerer war. Er hat sich den gegebenen Verhältnissen weit angepasst, vor allem die Jochteilung nach dem gebundenen System beibehalten. Den Pfeilern, sowohl den stärkeren als den schwächeren, gab er eine Gliederung etwa nach dem Muster der Kathedrale von Reims, jedoch mit veränderten, viel niedrigeren Proportionen. Die Mauern machte er dünn, die vortretenden Glieder um so robuster. Die sonst in Deutschland verbreitete Abneigung gegen Strebebögen teilte er nicht, obgleich dieselben hier bei der tiefen Lage der Gewölbekämpfer leicht hätten entbehrt werden

können. Es ist ein vollkommen gotisch konstruiertes Gebäude, aber ohne gotisches, jedenfalls ohne französisches Raum- und Formgefühl.

Das Langhaus von S. Arbogast in RUFACH (Taf. 496). Auch hier ist das gebundene System festgehalten; nicht aus Rücksicht auf ein älteres System, auch nicht weil eine sechsteilige Gewölbanlage es gefordert hätte, allein aus Anhänglichkeit an die provinzielle Gewohnheit; ob nebenher etwa noch Erinnerung an die Kathedrale von Sens und die ihr verwandten Bauten des französischen Ostens mitgesprochen habe, stellen wir als offene Frage hin. Keinesfalls haben dem Meister von Rufach französische Eindrücke gefehlt; das zeigen die Profile der Scheid- und Gurtbögen, das mächtig ausgebildete Strebewerk und vor allem die Streckung der Proportionen in die Höhe. Verglichen mit der benachbarten, in den Hauptbedingungen des Systems sehr ähnlichen Kirche S. Leodegar in Gebweiler ist S. Arbogast in Rufach in der That schon gotisch zu nennen. Es hätte sich hieraus ein origineller Provinzialtypus herausbilden können, was aber nicht geschehen ist. Nur noch einmal, in den östlichen Jochen des Münsters von SCHLETTSTADT, ist das gebundene System aufgenommen worden und zwar schon ohne rechtes Verständnis für seinen Charakter.

Die grossartige Bauthätigkeit Strassburgs in dieser Zeit liegt leider nur unvollständig vor uns. Die gegen 1240 vollendete Thomaskirche ist stark umgestaltet, der Bruderhof des Münsters bis auf kleine Reste zerstört. Die Arbeit am Bruderhof trug wohl die meiste Schuld daran, dass die Erneuerung des Münsters selbst, nach einem Brande von 1176 in Angriff genommen, so langsam vorschritt. Chor und Querschiff, mit dem man begann, wurden um 1250 erst fertig. (Taf. 179, 446.) Bei den Erneuerungsbauten dieser Zeit in Frankreich war die Verlängerung des Chors immer ein Hauptanliegen (S. 25); hier folgte man den Grundmauern des frühromanischen Baus und half sich durch Vorschiebung des Chors (nebst Krypta) bis zu den westlichen Vierungspfeilern, wodurch das Querschiff leider in drei fast isolierte Abteilungen zerrissen wurde. Die rechtwinklige Ummantelung der Apsis erklärt sich daraus, dass sich hier im Osten — anstatt der normalen Südlage — der Kreuzgang mit den Stiftsgebäuden (»Bruderhof«) anschloss. Die rechts und links von der Apsis liegenden Räume (jetzt Kapellen) waren im Erdgeschoss zu Durchgangshallen nach dem Kreuzgang bestimmt und enthielten im Obergeschoss den Kapitelsaal (nördlich) und die Schatzkammer (südlich). Die 75jährige Bauzeit des Querschiffs umfasst die ganze Epoche des Umschwungs vom romanischen zum gotischen Stil und an keinem Gebäude Deutschlands kann man dessen Verlauf so vollständig beobachten. Nicht nur die Formen sind in Fluss begriffen, es haben auch drei- oder viermal die Ab-

sichten hinsichtlich des Gewölbsystems gewechselt (vgl. die beistehende Skizze der Westwand mit der Ostwand Taf. 179). Wie um 1220—1230 das Langhaus gedacht war, lässt sich aus den Oeffnungen und Gurtgesimsen der westlichen Querschiffswand entnehmen: mächtig in der Breite, relativ hoch im Erdgeschoss, jedoch niedrig im Lichtgaden; also ein echt elsässischer Querschnitt, in den Proportionen ungefähr in der Mitte zwischen den Kirchen von Gebweiler und Rufach sich haltend; das System wäre wahrscheinlich auch hier das gebundene gewesen. Im folgenden Jahrzehnt aber meldeten sich schon andere Wünsche: Die Proportionen sollten schlanker, die Gewölbe leichter werden; Freistützen wurden in das Querschiff eingezogen und damit die Zerlegung der Gewölbe in zwei mal zwei Abteilungen in jedem Kreuzarm möglich gemacht; die Gewölbekämpfer kamen um mehr als vier Meter höher zu liegen; die Diagonalrippen sind auch an dem sonst sehr schwerfällig behandelten Nordkreuz schon mit Birnstäben besetzt. So näherte man sich langsam der gotischen Anschauung. Wir würden von ihrem Vorschreiten ein umfassenderes Bild haben, wenn die 1242 und 1256 geweihten Bruderhofskapellen S. Georg und S. Blasius noch aufrecht stünden. Die in dieselbe Zeit fallenden Vollendungsarbeiten am südlichen Querschiff (östliche Hochwand, Südgiebel und Gewölbe nebst Freipfeiler) sind insofern nicht ganz massgebende Zeugnisse, als sie durch die Rücksicht auf die älteren Teile gebunden waren. Unverkannbar war der daran thätige Meister des gotischen Stils schon vollkommen Herr, wenn er auch nur beschränkten Gebrauch davon machte. Die Bildhauer, die er an seinem »Engelspfeiler« und am südlichen Doppelportal beschäftigte, kamen (wie demnächst von anderer Seite nachgewiesen werden wird) aus Chartres. Stammte er selbst aus eben dieser Schule? Die Annahme liegt nahe, wenn sie auch nicht an sich notwendig ist. Der mit vier Diensten besetzte »Engelspfeiler« und die zweiteiligen Fenster mit Rosette im Zwickel können aus Erinnerungen an Chartres hervorgegangen sein, brauchen es nicht; bestimmter spricht dafür das Masswerk der Südrosen (Taf. 233) mit ihrem doppelten Kranz von Kreisen, wofür wir ausser an der Westfassade von Chartres kein französisches Vorbild wissen; ferner die Art, wie das Tabernakel an dem grossen südwestlichen Eckstreber angeordnet ist; und so mochte auch die Idee zum Engelspfeiler die geistreiche Weiterführung eines an den Querschiffsvorhallen von Chartres gegebenen Motives sein. Um den Fortschritt im Ornamentalen zu würdigen, vergleiche man das graziöse Kapitell Taf. 308 von der Südwestecke des Bruderhofs mit den hinsichtlich der Entstehungszeit nicht viel weiter zurückliegenden, aber noch sehr starren Formen am Gewände des Querschiffsportals. — Die freieste Schöpfung



Münster zu Strassburg, westliche Wand des Querschiffes.

dieser Zeit, den jüngsten Teilen des Querschiffs verwandt, wenn auch nicht ganz mit ihnen übereinstimmend, ist der Kapitelsaal über der nördlichen Durchgangshalle (jetzt Johanniskapelle) zum Bruderhof. Unter Verzicht auf Originalität der Anlage, in einer Schmucklosigkeit, die zu dem spätromanischen Reichtum in sehr bewussten Gegensatz tritt, hat sich hier ein edler Künstlergeist höchst persönlich und höchst anziehend auszusprechen verstanden: Die ganze Schönheit seines Werkes liegt in dem kraftvollen Leben und der schlanken Grazie der Strukturformen [1]).

Die gotische Bewegung machte am Oberrhein Halt. Wir müssen das übrige Süddeutschland überspringen, um erst in REGENSBURG ihre Spur wiederzufinden in dem seltsamen Bau von S. Ulrich (begonnen c. 1250—1260). Er stellt ein Rechteck dar, das an allen vier Seiten von Nebenschiffen umschlossen ist, letztere mit Emporen; an den Schmalseiten höher als an den Langseiten (Taf. 459). Mächtige Strebebögen, die aber von den Dächern der Emporen überschnitten werden, so dass sie von aussen wie Strebemauern aussehen, stützen die Hochwand. Der Mittelraum ist ungewölbt geblieben. Die Konstruktion wie auch die zum Teil recht schönen Details beweisen, dass die Arbeiter aus dem Westen, wenn auch nicht notwendig aus Frankreich gekommen waren. Die Anlage im ganzen ist völlig singulär. Sie erinnert an gewisse protestantische Kirchen des 16. und 17. Jahrhunderts und erklärt sich daraus, dass die Kirche als Pfarrkirche für die Domgemeinde erbaut war, also nach der Sachbestimmung dasselbe bedeutete, wie die Liebfrauenkirche in Trier.

In den fränkischen Landen war, mit Ausnahme der oben geschilderten gotischen Episode in Bamberg, der neue Stil nur aus zweiter Hand bekannt. Nächst dem Bamberger Dom war der wichtigste Bau die grossartige Cistercienserkirche EBRACH (Taf. 195 u. 496). Trotz einer von 1200—1285 dauernden Bauzeit blieb der Stilcharakter des Ordens streng bewahrt; erst an den westlichsten Jochen zeigt sich etwas Fenstermasswerk und an der Fassade eine gewaltige Rose [2]). Andere Beispiele einer zögernden, schwerflüssigen Frühgotik sind die Konventskirche in HEILSBRONN, S. Sebald in NÜRNBERG (Westchor und Langhaus), gotisch konstruiert, ursprünglich sogar mit Strebebögen, aber mit romanisch proportionierten Kunstformen; am Main die Pfarrkirchen von MÜNNERSTADT und SCHWEINFURT.

---

[1]) Fr. Adlers Zuweisung an Erwin von Steinbach, um derentwillen er die Erauungszeit auf 1260—70 herabrückt, ist durch nichts begründet; aus dem Meister des Kapitelsaals konnte sich niemals der Meister der Fassade entwickeln, sie sind ganz verschiedene Geister.

[2]) Das alte System jetzt durch eine barocke Stuckdekoration verhüllt, die Krönung er Strebepfeiler neu.

Die dritte Stufe.

Ihre Hauptvertreter sind die Dome von Köln, Strassburg, Halberstadt und die Abteikirchen von Altenberg und Xanten — sämtlich einige Jahre vor oder nach der Jahrhundertmitte entworfen und begonnen. Ihre Meister stehen unter dem Eindruck der grossen französischen Kathedralen des reifen Stils. Dieselben bedeuten für sie die Vollendung schlechthin; nach anderen Lösungen, als den dort gegebenen zu suchen, oder gar nach Stellung eigentümlicher Probleme, wie es die Architekten der vorigen Stufe ausgezeichnet hatte, gelüstet ihnen nicht. Es tritt an ihnen die zwingende Uebermacht, die zu allen Zeiten das Klassische hat, zu Tage. Das Nationalbesondere hat sich bis auf einen geringen Rest verflüchtigt, nur ein Persönlichbesonderes als Nuance des Allgemeingültigen ist geblieben.

Der Dom zu Köln (Taf. 363, 463). Nach der ungemein starken Bauthätigkeit am Ende des 12. und 13. Jahrhunderts, durch die Köln die glänzendste Stadt des deutschen Reichs geworden war, ruhte die folgende Generation auf ihren Lorbeeren aus. Das Jahrhundert näherte sich seiner Mitte, ohne dass der gotische Stil seit der Kuppel von S. Gereon Fortschritte gemacht hätte (vgl. den 1237 gew. Chor von S. Severin). Erzbischof Engelberts Plan, die stolze Reihe kirchlicher Neubauten mit einer Verjüngung des Domes zu krönen, war mit seinem Tode (1225) zu Boden gefallen und wurde von seinen Nachfolgern nicht wieder aufgenommen. Im Domkapitel aber war er nicht vergessen, wie es denn überhaupt seit dieser Zeit die Domkapitel sind, denen die eigentlich kirchlichen Angelegenheiten zufallen, während die Bischöfe in den Sorgen ihrer landesherrlichen Stellung aufgehen. Im Jahr 1247 wird vom Dombau als von einer beschlossenen Sache geredet. Ein übrigens nicht bedeutender Brand im folgenden Jahre drängte auf Beschleunigung. Am Tage Mariä Himmelfahrt 1248 wurde der Grundstein zum neuen Dom gelegt. Er war kolossal gedacht, nach jener das Mittelalter auszeichnenden Gesinnung, die es vorzieht, zu Gunsten der Zukunft etwas ganz Grosses auch nur zu beginnen, anstatt zum eigenen Genuss etwas Kleines zu vollenden. Der bauliche Zustand des alten Domes (der in der Hauptsache noch das Werk des 9. und 10. Jahrhunderts war) erlaubte es, des Langhaus bis auf weiteres fortbestehen zu lassen und in ihm Gottesdienst zu halten, während im Osten die Arbeiten am neuen Chor begannen. Leider entsprach die Opferlust des Erzbischofs und des Kapitels wenig ihren grossen Mitteln; sie rechneten mehr auf eine andere Hilfsquelle, welche

das 13. Jahrhundert mit vielem Geschick flüssig zu machen gelernt hatte, auf das mit Ablassverheissung verbundene Kollektenwesen; bis nach England wurden die Sammlungen ausgedehnt. Zum Unglück war die Konkurrenz auf diesem neuentdeckten Ausbeutungsfelde gleich sehr gross. Dazu die steigende Verwirrung der öffentlichen Zustände, der tobende Zwist zwischen Bürgerschaft und Erzbischof, die blutigen Fehden rheinauf rheinab. Es müssen unerschütterliche Männer an der Spitze des Baus gewesen sein, die wenn auch langsam so doch ohne Störung des inneren Gleichmasses seinen Fortgang möglich machten. Nach 74 Baujahren stand der Chor, er allein freilich schon grösser in seinem kubischen Inhalt als der ganze alte Dom, fertig da (1322). Man schloss ihn nach Westen mit einer soliden Mauer ab. Das Gefühl — ein sehr begründetes, wie die Folge zeigen sollte — scheint Platz gegriffen zu haben, dass der Fortgang des Werkes einen noch schleppenderen Gang nehmen werde.

Der erste Dombaumeister, von dem wir Nachricht haben (Urkunde von 1257), hiess Gerard. Als Urheber des Planes wird er nicht genannt, doch sind starke Gründe vorhanden, ihn dafür zu halten. Von seiner Herkunft wissen wir nichts. Dass er ein geborener Kölner und sein voller Name Gerhard von Rile war, wie bis vor kurzem geglaubt wurde, beruht auf Verwechselung [1]). Ebenso sucht man umsonst nach älteren Arbeiten von ihm in Köln und am Niederrhein [2]). Die wichtigste Aussage über ihn macht der Dombau selbst. Der Entwurf des Chors ist eine augenfällige Wiederholung des gleichen Bauteils an der Kathedrale von Amiens; eine bis auf leichte Verschiebungen so genaue Wiederholung, wie sie selbst in Frankreich nicht vorkommt, wo doch die Kathedrale von Amiens so oft nachgeahmt worden ist. Diese Wahrnehmung wird noch bedeutsamer, wenn wir die chronologischen Verhältnisse uns klar machen. In Amiens war der Chor der jüngste Teil des Gebäudes, begonnen nicht vor 1235, 1240 suspendiert wegen Erschöpfung der Mittel. Er war damals, wie man in Augen behalten wolle, bis zum Gurtgesims unter dem Triforium gediehen. Auf die Entstehung des Kölner Plans wirft die Oertlichkeit des Grundsteins ein willkommenes Streiflicht: er liegt nicht, wie häufig, am Hochaltar, sondern in einer Chorkapelle, an dem Orte, an den später, aber doch wohl nach ursprünglicher Anordnung, die Gebeine des konsekrierenden Erzbischofs Konrad von Hochstaden übergeführt wurden. Jedenfalls

---

[1]) Die neueste Forschung bei Firmenich-Richartz in der neuen Ausgabe von Merlos Kölnischem Künstlerlexikon S. 275 ff.

[2]) Mertens und Lohde wollten den Chor der Minoritenkirche in Köln von ihm erbaut und schon 1246 vollendet sein lassen, womit sie jedoch nicht haben überzeugen können.

also muss zur Zeit der Grundsteinlegung (1248) der Plan festgelegt gewesen sein, was auch nicht wunder nimmt, da schon spätestens 1247 der Bau beschlossene Sache war. Wie man sieht, liegen der Abbruch der Arbeiten in Amiens und ihre Aufnahme in Köln einander zeitlich nahe. Ferner kann sich Meister Gerard seine ganz intime Kenntnis der Kathedrale von Amiens, da sie sich auf damals unausgeführte Teile ausdehnt, nur als Mitarbeiter an derselben erworben haben. Was ist also wahrscheinlicher, als dass die dort eingetretene Arbeitsstockung ihn nach Köln geführt hat, mag er nun als ein Gerufener oder als ein sich selbst Anbietender gekommen sein. Nun werden aber die Kölner die Leitung ihres grossen Unternehmens nicht dem ersten besten anvertraut haben, sondern nur einem Mann von schon bewährter Meisterschaft. Und in der That zeigt sich Gerard in die Gedanken des Meisters von Amiens so vollkommen eingeweiht, dass er in Köln gewisse, in Amiens noch gar nicht zur Ausführung gekommene Motive wiederholen konnte. Dass ein bedeutender Künstler, als welcher Gerard doch sicher gelten muss, das Werk eines anderen zugleich so wörtlich und mit so tiefem Verständnis kopiert, ist eigentlich ohne Beispiel. Es ist also keine müssige, d. h. keine ganz ins Unbestimmte gestellte Frage: war am Ende gar Gerard der Meister des Chors von Amiens selbst? Der Name kann sowohl einem Franzosen als einem Niederdeutschen angehören. Es ist nichts der Wahrscheinlichkeit Zuwiderlaufendes, dass die Kölner sich einem Franzosen anvertraut hätten, wenn sie ihn haben konnten; aber es ist ebenfalls nicht undenkbar, dass einer von den vielen in Frankreich arbeitenden Deutschen, wenn er sich auszeichnete, dort bis zur leitenden Stelle emporstieg. Die oben gestellte Frage mit Ja zu beantworten, reichen diese Erwägungen nicht aus, aber sie lassen doch wohl die Schale ein wenig nach dieser Seite hin sich neigen.

Auf Taf. 363 stehen die beiden Grundrisse nebeneinander. Es bedarf schon aufmerksamer Prüfung und Messung, um überhaupt Unterschiede zu entdecken [1]). Gleich ist — ausser der allgemeinen Konfiguration — das Längenmass vom Querschiff bis zum Schluss des Umgangs; gleich der Durchmesser des Kapellenkranzes; gleich die Jochweite und Pfeilerstärke im Langchor; gleich die Proportion der Arkadenöffnungen wie diejenige des Mittelschiffquerschnitts. In einigen anderen Massen sind leise Verschiebungen eingetreten. Sie sehen am ehesten aus wie Korrekturen, die ein Meister am eigenen Werke vornimmt, nachdem er dessen Wirkung hat erproben können. Wenn

[1]) Die Marienkapelle in Amiens kommt als ein ausserhalb der organischen Idee stehendes Anhängsel nicht in Betracht. Ausserdem ist zweifelhaft, ob sie schon zum ursprünglichen Plan gehört und nicht erst nach 1258 hinzugefügt wurde.

etwas in Amiens die Kritik herausforderte, so war es das beklemmend enge System des inneren Rundchors. Sehr viel freilich liess sich, wenn einmal die Hauptproportionen unverändert bleiben sollten, dagegen nicht thun. Die in Köln angewandten Mittel sind: Verschiebung der Grenze zwischen Umgang und Binnenchor zu Gunsten einer leisen Vergrösserung des letzteren, weitere Vergrösserung der lichten Weite durch Veränderung des Pfeilergrundrisses, im Aufbau Verringerung der senkrechten Glieder durch Auslassung der jungen Pfosten im Triforium und an den Oberfenstern. Wie streng aber an den in Amiens vorgebildeten Hauptverhältnissen festgehalten wurde, zeigt vor allem der Querschnitt des Mittelschiffs: er hat eine der Verbreiterung genau proportionale Höhenvermehrung erhalten [1]). Mit Amiens stimmt ferner überein das Masswerkmuster der Kapellenfenster und, was besonders wichtig ist, die Gliederung des Triforiums am Chorhaupt von Amiens (Taf. 406) ist in Köln am gleichen Bauteil zwar, wie oben bemerkt, etwas modifiziert, für den Langchor dagegen (wo in Amiens ein anderes mit dem Vorderschiff harmonierendes Muster herrschte) unverändert rezipiert. Da wir nun aber wissen, dass in Amiens das Triforium des Chorhaupts beim Eintritt der mehrere Jahrzehnte dauernden Stockung nach 1240 noch nicht ausgeführt war, so muss der Meister von Köln notwendig den gezeichneten Entwurf dazu im Gedächtnis gehabt haben — was am leichtesten geschehen konnte, wenn er selbst der Erfinder war. Die Uebereinstimmung betrifft aber nicht allein das Masswerk, sie erstreckt sich auch auf eine wichtige konstruktive Anordnung, die lichte Durchbrechung der Triforiumsrückwand. Das war damals auch in Frankreich etwas Neues, kürzlich in S. Denis zum erstenmal durchgeführt und schnell für den Chor von Amiens aufgenommen. In diesen Dingen schliesst sich der rheinische Dom an die jüngsten französischen Bauideen an. In einigen anderen geht er über diese noch hinaus: in der Grundrissgestalt der Pfeiler, in der Anordnung des Laubwerks der Kapitelle und im Profil der Scheidbögen.

Am Kölner Dom die Grenzlinie zu bezeichnen, wo die Bauführung Gerards aufhört, ist kaum möglich. Seine Nachfolger haben seine allgemeinen Dispositionen für den Chor treulich respektiert. In der Behandlung jedoch gingen sie ihre eigenen Wege, weshalb wir erst an späterer Stelle von ihnen zu sprechen haben.

Nach dem Kölner Dom die nächsten gotischen Bauten am Niederrhein sind die Kathedrale von UTRECHT und die Cistercienserkirche

---

[1]) Vgl. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen Fig. 4 u. 5.

ALTENBERG, beides bedeutende Unternehmungen, jene 1254, diese 1255 begonnen. Persönliche Beziehungen zwischen ihren Stiftern und der Kölner Kirche könnten auf die Wahl des französischen Baustils wohl Einfluss gehabt haben. Falsch jedoch ist es (wie nach dem Vorgange von Mertens immer geschieht), in ihnen Tochterschöpfungen der Kölner Bauhütte zu sehen. Ihre Erbauer kamen, wie Meister Gerard, direkt aus Frankreich, aber aus anderen Schulen. In UTRECHT (Taf. 498) muss sehr langsam gebaut worden sein. Selbst der Chor gehört nach der Ausführung der oberen Teile ins 14. Jahrhundert. Er gibt eine sehr grossartige und schöne Reduktion des Grundrissschemas von Soissons, wahrscheinlich nach dem speziellen Vorbilde des damals jüngsten Gliedes dieser Familie, der Kathedrale von Tournay (Taf. 83); deren Bauzeit ist 1242—1318. — Die fünfschiffige Anlage des Langhauses stammt, wie schon der Grundriss allein erweist, aus einer späteren Zeit.

Das Vorbild von ALTENBERG waren die nordfranzösischen Cistercienserkirchen in der Art von Longpont, Ourscamp und Châlis, jedoch mit weiter entwickeltem System, in der Stilrichtung der Kathedrale von Châlons (Taf. 387), welcher schon das Langhaus von Ourscamp, nach den Ruinen zu urteilen, angehört haben könnte. Mit Châlons und Ourscamp teilt Altenberg ein um diese Zeit und in dieser Fassung seltenes Einzelmotiv, die Herabführung des mittleren Fensterpfostens ins Triforium (das Ganze vollendet erst 1379). — Drittens die Stiftskirche S. Victor in XANTEN. An ihr gehören dem 13. Jahrhundert ebenfalls nur die Chorkapellen an (seit 1263 . Sie folgen dem Grundriss von S. Yved-de-Braisne; ob in direkter Succession oder durch das Zwischenglied von Trier, wissen wir nicht zu entscheiden; die Grundrissgestaltung der Strebepfeiler zwischen den Seitenkapellen könnte zu Gunsten der ersteren Annahme geltend gemacht werden. Die Fortsetzer des Werkes im 14. Jahrhundert haben das Original nicht mehr gekannt; sonst hätten sie schwerlich den Missgriff begangen, das Querschiff wegzulassen, dessen gerade dieses Chorschema zur Entwicklung seiner spezifischen Schönheiten durchaus bedarf.

Das MÜNSTER zu STRASSBURG. Der in diese Epoche fallende Teil desselben ist das Langhaus (Taf. 461). Es zeigt die Stilkrisis, deren schwerflüssiger Verlauf im Querschiff ein merkwürdiges Denkmal gefunden hat, vollendet. Unmittelbar von einer zögernden und inkompletten Frühgotik wurde der Schritt zu reifer Hochgotik gethan. Und wie die innern, so waren auch die äussern Hemmungen überwunden: 75 Jahre lang war am Querhaus gebaut worden, in dreimal so kurzer Zeit, von 1250—1275, kam der Bau des Langhauses zu

Ende [1]). Es war die erste und für längere Zeit einzige ganz grosse Bauunternehmung gotischen Stils auf deutschem Boden, die wenigstens als Innenbau zum Abschluss kam und den Zeitgenossen einen anschaulichen Begriff vom Wesen der neuen Kunst zu geben vermochte.

Unsere Tafel 461 gibt im Querschnitt die Gestalt der östlichen, im Aufriss die Gestalt der westlichen Joche. Es sind einige Unterschiede der Einzelbehandlung, am stärksten im Strebewerk, vorhanden, in allen wesentlichen Bestimmungen überwiegt jedoch der Eindruck der Gleichartigkeit. Wenn, wie anzunehmen ist, zwei Meister nacheinander hier thätig waren, so standen sie sich doch sehr nahe. Die aus einer urkundlichen Notiz geschöpfte Vermutung A. Schultes (Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins 1894, S. 715), dass es Vater und Sohn waren, beide den Namen Rudolf führend, hat viel Wahrscheinliches. Sie zeigen sich mit der neuesten französischen Entwicklung, namentlich der seit 1231 im Umbau begriffenen Abteikirche von S. Denis, genau bekannt; darauf deutet die Gestaltung der Pfeiler (die wir in unseren letzten Tafeln nebeneinander stellen werden), die Arkatur unter den Seitenschiffsfenstern, das Masswerk der Fenster und hierbei insbesondere das ungewöhnliche Motiv eines Doppelstabes am Mittelpfosten, am sprechendsten endlich die Anordnung eines lichten Triforiums, wofür um die in Frage kommende Zeit S. Denis das einzige Vorbild darbot. Aber trotz solcher Anklänge im einzelnen, trotz der ganz französischen Konstruktionsweise ist der ästhetische Eindruck, den der Binnenraum des Strassburger Münsters hervorruft, ein von allem Französischen abweichender. Es waltet eine dort unbekannte Weite und Breite des räumlichen Rhythmus, Mässigung und Ruhe aller Proportionen und alle Kunstformen sind vollkommen harmonisch dazu abgestimmt. Das ist die nicht hoch genug einzuschätzende originale Leistung der Strassburger Meister. Ihnen ist eine so homogene Verbindung zwischen dem überlieferten deutschen Raumgefühl und den französischen Konstruktionsfortschritten gelungen, wie keinem anderen Zeitgenossen.

Dieses war aber nach der historischen Sachlage das Problem schlechthin. Die oft erörterte Frage, welches Gebäude an sich das vollkommenere sei, das Strassburger Münster oder der Kölner Dom, ist eine rein akademische; historisch gemessen, als *Monumentum Germaniae*, nimmt das Strassburger Münster ohne Zweifel den ersten Rang ein.

Aus dem Gesagten geht schon hervor, dass wir gewissen sehr verbreiteten Meinungen in Betreff des Strassburger Münsters nicht zu-

[1]) Zuverlässig überliefert ist nur der Schlusstermin 1275. Den Anfangstermin 1250 erhalten wir als runde Summe aus einer komplizierten Wahrscheinlichkeitsrechnung; dieselbe enthält einiges, was auch bis c. 1245 zurückzugehen gestatten würde.

stimmen können. Die eine derselben lautet: nach dem grossen Brande des Jahres 1298 sei das Hochschiff des Langhauses, mit Einschluss des Triforiums, vollständig erneuert worden, höher als zuvor und in veränderten Formen. Allein der Wortlaut der Brandnachricht nötigt keineswegs, eine vollständige Zerstörung anzunehmen — wie denn auch keiner der späteren Brände, ja nicht einmal die Beschiessung des Herbstes 1870 eine solche bewirkt hat — und noch weniger nötigt dazu der bauliche Befund. Vielmehr ist nichts gewisser: hätte derselbe Meister, der die Fassade schuf, und zwar nach ihr, das Hochschiff erneuert, er hätte andere Formen dafür gewählt, als die wir sehen. Es liegt also von dieser Seite kein Grund vor, an der Einheit der Konzeption zu zweifeln. Nicht minder irrig ist aber auch die andere Meinung, welche die eigentümlichen Proportionen des Strassburger Münsters als einen Kompromiss wider Willen ansieht; durch den romanischen Bau seien die Breitenverhältnisse gegeben und eine Steigerung der Höhen nicht möglich gewesen. In der Erfahrung findet diese Annahme keine Stütze. Die gotischen Meister, wenn sie einen neuen Bauteil einem vorhandenen romanischen hinzuzufügen hatten — ein namentlich in Frankreich sehr häufiger Fall —, haben immer die Proportionen gewählt, die sie für die absolut besten hielten. Nichts hätte den Strassburger Meister hindern können, die Ueberhöhung der Hochschiffsgewölbe über den Vierungsbögen noch weiter zu treiben, gerade wie es der Nachbar in Freiburg wirklich gethan hat. Ein Raumbild von so klarer und bestimmter Charakteristik und in solcher Harmonie mit allen Einzelheiten kann unmöglich im Gegensatz gegen das künstlerische Ideal des Meisters entstanden sein. Wir brauchen uns aber nicht allein auf unser Gefühl zu berufen. Prüfen wir die Querschnittsproportion des Strassburger Langhauses näher, so zeigt sich, dass die Höhe nach einem ganz bestimmten Kanon aus der Breite abgeleitet ist. Es ist der Kanon des gleichseitigen Dreiecks. Er war als ein Erbstück der Antike dem romanischen Stil und der Frühgotik wohlbekannt. Die fortgeschrittene französische Gotik gab ihn auf, in der deutschen aber lebte er fort, wofür wir als Beispiele nur aus Südwestdeutschland die Münster von Freiburg, Salem, Wimpfen namhaft machen. Ein schlagenderer Beweis für die ästhetische und historische Einheit der Raumkonzeption könnte nicht gefunden werden.

Am Aeusseren gewinnt durch die im Verhältnis zu den französischen Gewohnheiten enorme Breite der Fenster das Masswerk gesteigerte Bedeutung. Verkürzt ist dagegen — und dies ist im System die einzige wesentliche Abweichung von der französischen Regel — das Strebewerk, sowohl in dem Sinne, dass infolge der grösseren relativen Jochweite die Zahl der Streben kleiner ist, als auch im Sinne

der Vereinfachung des Apparats. Für die ästhetische Wirkung ist dadurch an Kraft nichts verloren, an Klarheit sehr viel gewonnen. Und dass dabei den Forderungen der Statik alle Genüge gethan ist, hat nicht nur die Zeit, sondern haben auch schwere Prüfungen durch Erdbeben und Geschützkugeln erhärtet. Die französischen Kathedralen (und vollends Köln!) brauchen zur Widerlagerung der Gewölbe über einer gleich grossen Grundrissfläche, mit Strassburg verglichen, das dreifache Volumen an Strebewerk, wenn nicht mehr. Dabei ist die absolute Spannung in Strassburg grösser, als in irgend einer französischen Kirche (in den Pfeilerachsen gemessen 16,4 gegen 14,2 in Amiens, 14,7 in Reims, 14,9 in Köln).

Der Dom zu Halberstadt (Taf. 465). Das Langhaus desselben, wenig jünger als das des Strassburger Münsters (vgl. S. 260), dürfte in seiner ursprünglichen Gestalt zu den wenigen ganz rein empfundenen, keineswegs knechtischen Nachahmungen der französischen Hochgotik auf deutschem Boden gehört haben. Mängel der technischen Ausführung nötigten das spätere 14. Jahrhundert zu einer fast vollständigen Erneuerung. Vom Bau des 13. Jahrhunderts erhalten sind die Seitenschiffe der ersten Joche im Westen mit den vorzüglich schön komponierten Strebepfeilern. Ob ein Triforium beabsichtigt war oder nicht, ist durch die bisherigen Untersuchungen nicht festgestellt.

2. *Assimilation.*

Neben der Rezeption war immer eine zweite Bewegung einhergegangen: die Assimilation, die Verdeutschung. Nichts ist interessanter, als die Verfolgung ihrer Höhenkurve. Bis zum dritten Jahrhundertviertel sinkt dieselbe: am Kölner Dom, worüber man sich nicht länger täuschen sollte, ist nichts Deutsches mehr; dann aber trat der Umschwung ein. Er trat ein, sobald die stilistische Spaltung der deutschen Architektur beseitigt, sobald die Einigung der Ueberzeugungen wiederhergestellt war, welches nach der ganzen Sachlage nur noch auf dem Boden der Gotik geschehen konnte. Es war eine ähnliche Entwicklung, wie sie für das einzelne Künstlerleben normal ist: der Schüler muss erst dem Meister ganz nahe gekommen sein, bis er sich von ihm freimachen kann. So ist es gar kein Widerspruch, dass die deutsche Baukunst in demselben Masse, als sie sich innerlich mit der Gotik befreundete, äusserlich sich vom Verkehr mit Frankreich zurückzog. Die schulbildende Wirkung der in der Rezeptionsepoche begonnenen Bauten trat in Kraft, Deutschland erzog sich seine Gotiker

jetzt selbst; und zugleich wurde auf französischer Seite, bei schnell sinkender Bauthätigkeit, die Nachfrage nach deutschen Arbeitskräften erheblich geringer. Eine neue Generation trat auf den Plan, für welche einerseits die romanische Ueberlieferung eine abgethane Sache war, welche andererseits auch nicht mehr unter dem unmittelbaren Zauber der französischen Kunst stand; halb bewusst, halb unbewusst machte sie sich an die Umprägung des Erworbenen.

Zum einen Teil war dieselbe noch Weiterentwicklung, zum anderen und grössten Teil aber Reduktion.

Die deutsche Gotik gab damit der grossen sozialen Umwälzung des 13. Jahrhunderts und der auf dieser sich aufbauenden Kultur des späten Mittelalters den adäquaten Ausdruck. Je deutscher sie wurde, um ebensoviel wurde sie in ihrem Charakter bürgerlicher, in die Sphäre nüchterner, verständiger, gemässigter Gesinnung herabgedrückt. Deutschland war auch gar nicht reich genug, um einen Luxusstil, wie den französisch-gotischen, bestreiten zu können. Sodann war es mit schönen Baumaterialien lange nicht so gleichmässig gut, wie Frankreich, von der Natur bedacht. Man wird aber nicht übersehen dürfen, dass in der Reduktion, insofern sie neue Aufgaben stellte, auch Momente der Produktion lagen. Dadurch bewahrte sich die deutsche Gotik, verglichen mit der französischen, um einiges länger den Vorzug der Frische. Ferner individualisiert sie sich ungleich mehr in landschaftliche Charaktertypen.

Unsere Betrachtung wird sich am passendsten dieser natürlichen Gruppenbildung anschliessen, während die zeitliche Grenze sich nach den in der Vorbemerkung zum Kapitel gegebenen Erwägungen richtet. Vorausschicken möchten wir indes noch eine knappe Uebersicht über die der verdeutschten Gotik dieser Epoche gemeinsamen typischen Züge.

DER GRUNDRISS. Nichts springt beim Vergleich der deutschen mit den französischen Anlagen schneller ins Auge, als der beschränktere Raum und die vereinfachte Disposition der Chöre. Die volle Form des konzentrischen Umgangs mit Kapellenkranz war selbst in der Rezeptionsepoche eine Seltenheit geblieben; nachher verschwand sie auf längere Zeit ganz. Lieber hielt man sich an die vereinfachten Schemate von Soissons und S. Yved; zu schulmässigem Gebrauch setzte sich aber nur das erstere fest und zwar in dem vorläufig aus unserer Betrachtung auszuschliessenden Gebiet des baltischen Back-

steinbaus (Typus Marienkirche in Lübeck). Weitaus das häufigste ist der Chorschluss mit einfachen Apsiden, sei es nun, dass sie zu drei, den drei Schiffen entsprechend, oder in der Einzahl, am Ende des verlängerten Mittelschiffs angeordnet wurden. Von der im Grundriss ähnlichen romanischen Disposition unterscheiden sich die gotischen Apsiden dadurch, dass sie sich nicht nischenförmig an eine Giebelmauer anlehnen, sondern unmittelbar und in gleicher Höhe aus dem Schiffsraum hervortreten. Für das Grundrisspolygon bevorzugt unsere Epoche noch die Ableitung aus dem Zehneck, welches in der Wirkung reicher, würdevoller und zugleich ruhiger ist, als der für die Folgezeit normale Schluss mit fünf Seiten des Achtecks.

DER INNERE AUFBAU. Die eingreifendsten Reduktionserscheinungen sind hier die Ausschaltung des Triforiums und die Verringerung der Fensteröffnungen. Damit verliert das gotische System auf zwei wichtigen Punkten von der Energie seines ästhetischen Charakters: im Dreiklang des Aufbaus und im Ersatz der Masse durch Kraft. Ferner gehört hierher das Vordringen der Hallenanlage. Sie erobert sich von ihrem Stammsitz Westfalen aus zunächst Hessen. In vereinzelten Fällen kommt sie wohl am Ende unserer Epoche auch am Mittel- und Oberrhein vor [1]).

FASSADEN UND TÜRME. Auf diesem Gebiete, auf dem die Gedankenarbeit der französischen Gotik nicht bis zu Ende gelangt war, waren den Deutschen ihre eigentümlichsten und positivsten Schöpfungen beschieden, zwar auch nicht durch Zahl [2]), aber durch innere Bedeutung hervorragend. Die Fassade mit Doppeltürmen gilt noch als das Normale, doch zeigt sich auch schon der Einzelturm, und sogleich in einer auf lange Zeit hinaus vorbildlichen Lösung.

DIE EINZELHEITEN. Ihre Behandlung ist vorzüglich geistreich, frisch, in echt plastischem Stil bis nahe ans Ende des Jahrhunderts, d. i. ebensolange, als die statuarische Kunst sich diese Eigenschaften bewahrt. Dann aber melden sich die Vorboten eines Umschwungs: das Laubwerk vertrocknet gleichsam, das geometrische Ornament ge-

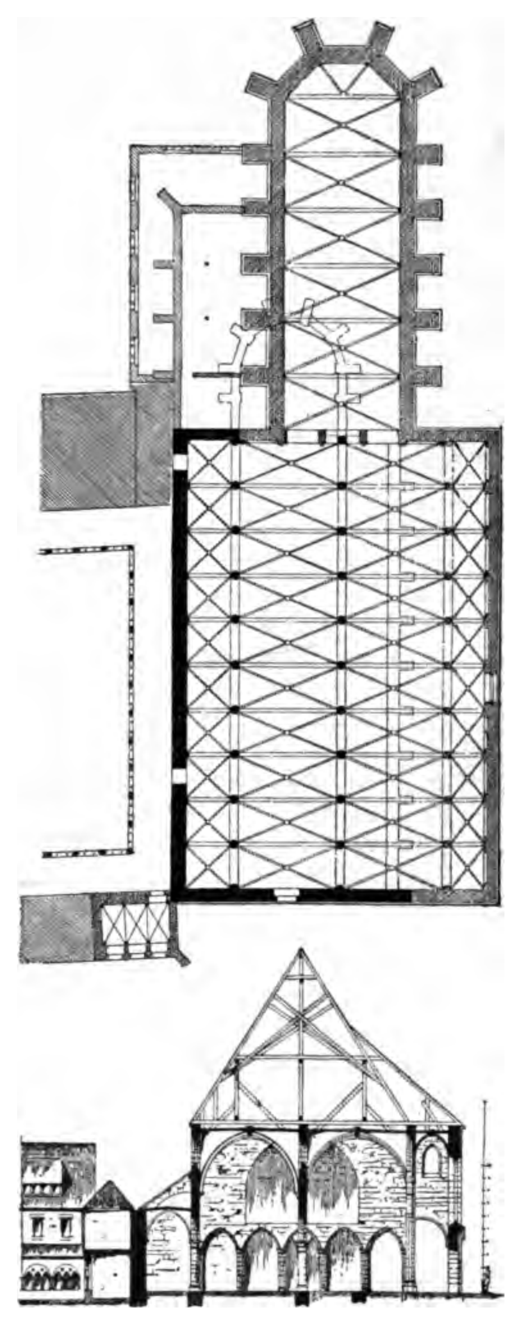
[1]) S. Stephan in Mainz und S. Thomas in Strassburg, mit nicht ganz sicherer Chronologie. Dagegen Allerheiligen im Schwarzwald, entgegen der gewöhnlichen Angabe, keine ursprüngliche Hallenkirche, sondern erst spätgotisch dazu umgebaut.

[2]) Oefters sind romanische Fassaden und Türme beibehalten: an den Domen von Halberstadt, Minden, Paderborn, bei S. Viktor in Xanten, S. Peter und Paul in Wimpfen, S. Thomas in Strassburg, S. Leodebard in Maursmünster u. a. m.

winnt durchaus die Oberhand, es wird noch immer geschmackvoll und mit grossem technischen Glanz vorgetragen, aber die bildnerische Phantasie erstirbt in der Einschnürung durch die mathematische Formel.

Die BETTELORDENKIRCHEN. Zu den allgemeinen Gründen, weshalb Deutschland den kaum errungenen Besitz des klassischen gotischen Systems alsbald wieder der Reduktion unterzog, kam mit nicht geringem Gewicht ein besonderer: der Einfluss der Bettelorden. Er war in Deutschland auf dem Gebiete des Bauwesens ungleich grösser als in Frankreich, wesentlich durch sein Zusammentreffen mit der richtungsverwandten bürgerlichen Strömung. Die Franziskaner (Minoriten) und Dominikaner (Prediger) mit ihren Abzweigungen (Barfüsser, Karmeliter, Augustinereremiten, Serviten) überholten die alten Mönchsorden in der religiösen Führung des Volkes deshalb so schnell und so vollständig, weil sie sich mit sicherem Instinkte auf denselben Boden der grossen wirtschaftlichen und sozialen Umwälzung stellten, in dem auch die junge Kraft der Städte wurzelte. Nicht die Einsamkeit suchten sie auf, nicht Waldthäler und Oedland, wie die Cistercienser, sondern mitten in die Städte setzten sie sich hinein. Schon vor Ende des 13. Jahrhunderts gab es in Deutschland kaum eine nennenswerte Stadt ohne eine Niederlassung von Franziskanern oder Dominikanern oder beiden nebeneinander. Seelsorge und Predigt war ihr Beruf, Besitzlosigkeit ein Hauptpunkt ihrer Regel. Konsequent diesem Grundsatz glaubten sie anfangs ohne eigene Kirchen auskommen zu können, da ihre Privilegien ihnen überall die Pfarrkirchen zur Verfügung stellten. Aber sehr lange war dies Ideal nicht durchzuführen; es erbitterte die reguläre Pfarrgeistlichkeit zu sehr. So begannen sie, in Deutschland etwa seit den 40er Jahren, eigene Kirchen zu bauen. Im Prinzip der Einfachheit trafen sie mit den Cisterciensern zusammen. Aber wenn diese als grosse Grundbesitzer auch in ihren einfachsten Bauten immer Aristokraten waren, so vergassen die Bettelorden nie, dass sie unter dem Zeichen der Armut und Niedrigkeit ihre Siege errungen hatten. Ganz im Gegensatz zu der festen Typik der Cistercienserarchitektur ist die Baukunst der Bettelorden traditionslos und formlos. Sie bauten auch nicht selbst wie die Cistercienser, sie liessen die städtischen Handwerker für sich bauen. Nur in der ersten Zeit scheint auch über die negativen Bestimmungen hinaus ein Austausch von Musterplänen innerhalb der Ordensprovinz stattgefunden zu haben. Die alten Klosterkirchen waren darauf eingerichtet gewesen, dass eine grosse Zahl von Mönchen Messe lesen und Horen singen konnte, während der Raum für die Laien ein beschränkter blieb. Umgekehrt die Bettelordens-

kirchen. Sie sollen in erster Linie Predigthallen sein, also möglichst viel Volk aufnehmen. Ein Querschiff, das dem Zweck abträglich gewesen wäre, fehlt regelmässig. Der Chor besteht in den älteren Anlagen aus einer einfachen Apsis, höchstens mit Nebenapsiden, unter Hinzuziehung von zwei oder drei Ostjochen (Taf. 457 Fig. 1 bis 3); die hinausgeschobenen Langchöre mit Lettnerverschluss gehören einer jüngeren Entwicklung. Der Aussenbau ist wie bei den Cistercienserkirchen turmlos, die Schauseiten bis zur Kahlheit schlicht. In den öfters vorkommenden unsymmetrisch zweischiffigen oder vierschiffigen Anlagen darf man kein Prinzip suchen; sie sind durch Umbau entstanden. (Als Probe beistehend die 1870 verbrannte Dominikanerkirche in Strassburg; die im Grundriss schwarz angelegten Teile zeigen die erste 1254—1260 ausgeführte Anlage; die schraffierten die seit c. 1307 vorgenommene Erweiterung; die damals abgebrochenen, in den Fundamenten aber nachgewiesenen Mauerstrecken sind durch einfache Umrisslinien ange-



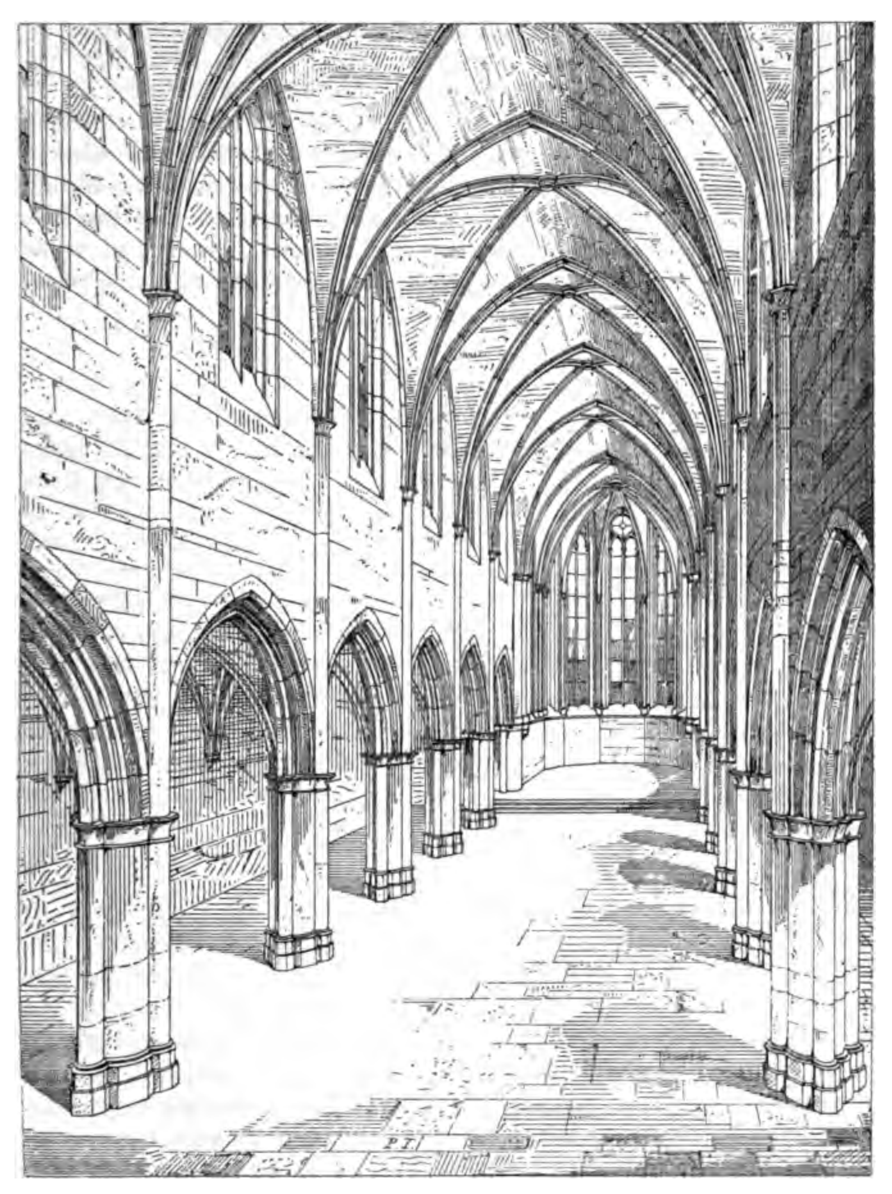
Die Dominikanerkirche in Strassburg.

deutet.) Etwas wie Begeisterung für den gotischen Stil wird man den Bettelorden angesichts ihrer offenen Gleichgültigkeit gegen alle Kunstform nicht zuschreiben wollen; praktisch aber haben sie zu dessen Einbürgerung nicht wenig beigetragen, da von der Bauthätigkeit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, d. i. der für die Assimilation wichtigsten Epoche, ein gut Teil ihrer war. Was sich davon erhalten hat, sticht von den Ordensbauten der jüngeren Jahrhunderte vorteilhaft ab, indem es bezeugt, dass der monumentale Geist dieses Zeitalters selbst noch den schlichtesten Aufgaben etwas von seinem Gepräge zu geben verstand.

In Süddeutschland fällt zunächst eine Anzahl von Basiliken mit flacher Holzdecke ins Auge; wahrscheinlich waren sie bis 1300 überhaupt in der Ueberzahl und selbst im nächsten Jahrhundert kommen sie noch zuweilen vor. Die Freistützen sind in ihnen durchweg Säulen. Also Rückgriff auf das frühromanische Struktursystem, das den süddeutschen Gewohnheiten noch immer sehr nahe lag. Der ästhetische Eindruck ist aber doch ein beträchtlich anderer als in den analogen romanischen Kirchen, vermöge der weiteren Oeffnung und spitzbogigen Gestalt der Arkaden, der geringeren Mächtigkeit der Mauern, des schärferen gotischen Details.

Beispiele: KONSTANZ, Dominikaner, mit achtseitigen Kapitellen, gleich den romanischen des Doms; LINDAU, Franziskaner, seit 1270; BASEL, Prediger, 1269 gew., Schiff 1356 erneuert, aber noch immer mit Flachdecke; ESSLINGEN, Barfüsser (neuerdings abgetragen); REGENSBURG, Minoriten, noch mit einigen romanischen Erinnerungen; KELHEIM, Franziskaner (ob 13. Jahrhundert?); WÜRZBURG, Minoriten, seit 1257 (Gewölbe 1680). — Die früheste gewölbte Ordenskirche in Süddeutschland war die der Dominikaner in STRASSBURG, beg. 1254, Umbau s. oben; die der Dominikaner in WIMPFEN a. B., seit 1264 (nur der Chor erhalten); Dominikaner in ESSLINGEN, gew. 1271; Dominikaner und Minoriten in IGLAU; Dominikaner in REGENSBURG, beg. 1275, die Pfeiler ausnahmsweis nicht rund, sondern achteckig, mit vier Diensten und vier Kragsteinen als Ersatz der jungen Dienste; der allgemeine Eindruck kalt und herb, aber nicht ohne Grossheit (Taf. 460). Sämtlich der Strebebögen entbehrend.

In West- und Mitteldeutschland griffen die ansehnlicheren Ordenskirchen sogleich zur Gewölbedecke. KÖLN, Minoriten, Chor gew. 1260, Schiff nicht viel jünger, niedrige Rundpfeiler mit vier Diensten, an den Kapitellen hier und da etwas Blattwerk. KOBLENZ, Dominikaner, angeblich seit 1239 gewölbt, aber ohne Strebepfeiler, niedrige Abseiten. KREUZNACH, Karmeliter, ebenfalls sehr niedrige Seitenschiffe und kurze, dicke Rundpfeiler. ERFURT, Barfüsser, 1260 mindestens z. T. vollendet;



Minoritenkirche in Köln.

ebenda, Prediger, mit Grabstein von 1260. Diese beiden unter allen wohl die charaktervollsten Vertreter der Gattung. Die Anwendung der Gewölbedienste auf Konsolen, ursprünglich ein Cisterciensermotiv

und an den süddeutschen Bettelordenskirchen öfters aufgenommen, hat zum sichtlichen Zweck, zwischen den in den Seitenschiffen aufgestellten Zuhörern und dem Prediger möglichst viel freie Luft zu lassen. Eigentümlich ist den Erfurter Kirchen die sehr hohe Oeffnung der Arkaden, während die süddeutschen und rheinischen Ordenskirchen in umgekehrter Abweichung vom Mittel die Abseiten sehr niedrig bilden; beides wahrscheinlich akustische Experimente, das eine Mal darauf berechnet, die Tonwellen mit geringster Hemmung in die Seitenschiffe sich ausbreiten zu lassen, das andere Mal mit der Absicht, sie im Mittelschiff zusammenzuhalten.

MITTEL- UND NIEDERRHEIN. Neben und nach den grossen Rezeptionsbauten, die wir schon kennen, ist die Thätigkeit dieser Gegenden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verglichen mit dem, was die romanische erste Hälfte geleistet hatte, nur matt zu nennen. Ableger der Trierer Schule finden wir in den drei, kaum mittelgrossen, Stiftskirchen zu OFFENBACH am Glan, MÜNSTERMAIFELD und CARDEN an der Mosel; alle drei im Chor und Querschiff noch halb romanisch, im Langhaus in wirklicher Gotik; oblonge Gewölbefelder, niedrige Arkaden, Rundpfeiler mit vier Diensten, Masswerk nach dem Muster von Trier; es sind gegen den Reichtum des Uebergangsstils stark ernüchterte, indes nicht unedle Kompositionen. Aehnlich die Abteikirche THOLEY bei S. Wendel. Bei sehr kleinem Massstabe reicher und noch von einigen romanischen Erinnerungen gestreift der Chor von HIRZENACH bei Boppard.

Auffallend gering bleibt längere Zeit der Einfluss der Dombauhütte von Köln. Der ein Jahrzehnt nach der dortigen Grundsteinlegung in Gang gekommene Bau der Abteikirche Werden an der Ruhr, einer der grossartigsten dieser Zeit und Gegend beharrt noch ganz in Uebergangsformen, in spezieller Anlehnung an Limburg. Wieder ähnlich die kleinere Abteikirche von Gerresheim. Das Langhaus des Münsters zu Essen (beg. 1265), eine Hallenkirche nach westfälischer Art. Dass die Abteikirchen von Altenberg und Xanten und der Dom von Utrecht nicht von Köln ausgegangen sind, haben wir früher hervorgehoben. Sichere Spuren kölnischen Einflusses finden sich nur an dem 1275 geweihten Chor von S. Veit in MÜNCHEN-GLADBACH (Taf. 165, 182), einer Anlage einfachster Art, in den Profilen und dem Masswerk von jener kühlen Reinlichkeit, die Meister Gerard eigen war; daneben die Sakristei, quadratisch mit Mittelsäule, schönräumig, mit edler Strenge der Kunstformen, eine der besten Arbeiten dieser Schule. Dem Schema von S. Yved-de-Braisne, um je eine Seitenkapelle ver-

kürzt, folgt die Stadtkirche von AHRWEILER, wahrscheinlich durch Vermittlung von Xanten (Chor gew. 1274). Und noch einmal finden wir es weit rheinaufwärts in der Katharinenkirche von OPPENHEIM (Taf. 448). Da hier im Jahre 1280 ein Kölner als Werkmeister genannt wird, auch das Masswerk an jenes der Chorkapellen von Köln erinnert, scheint die Herkunft vom Niederrhein nicht zweifelhaft zu sein. Auffallend ist nur, dass in Oppenheim zwei in Xanten und Ahrweiler ausgefallene Stücke der Originalkomposition, das Querschiff und der Vierungsturm, wieder hergestellt sind. Sollte Meister Heinrich diese gekannt haben? oder führte ihn hier nur sein glücklicher Instinkt?

Man sieht: die hier aufgezählten Bauunternehmungen zerstreuten sich über eine grosse Landfläche und die Verdeutschung vollzog sich in ihnen in den bescheidensten Formen. Dass dieselbe auch an höhere Aufgaben sich heranwagte, wurde der Notwendigkeit verdankt, am KÖLNER DOM in den gegebenen kolossalen Massen fortzubauen. Meister Gerards Werk würde, wenn man es sich an die Somme oder Seine versetzt dächte, nicht im geringsten den Eindruck des Fremdartigen machen. Von den von seinen Nachfolgern Arnold und Johannes ausgeführten Teilen gilt das nicht mehr: sie sind ein Hauptdenkmal der Assimilation. — Aus der äusseren Baugeschichte heben wir folgende Daten heraus. Meister Arnold wird zum erstenmal genannt in einer Urkunde vom Jahre 1279, sein Sohn Johannes zuerst 1308. Unter ihm kam der Chor zur Vollendung, 1322. Er wurde westwärts durch eine starke Mauer in voller Gewölbehöhe abgeschlossen. Als provisorische gedacht, hat sie mehr als ein halbes Jahrtausend auf ihre Wegräumung warten müssen. Denn wenn auch in einer Urkunde vom Jahre 1325 davon gesprochen wird, dass »ohne Unterbrechung und mit grossen Anstrengungen« weitergearbeitet werde, so trat in Wirklichkeit das Missverhältniss zwischen der ungeheuren Aufgabe und der Lauheit des Willens zu Geldopfern immer schneidender hervor. 60 Jahre nach der Weihe des Chors war vom Langhaus nicht mehr ausgeführt, als ein Teil des südlichen Doppelseitenschiffs, welches Bruchstück wiederum mit Mauern umschlossen und als eine Art Kapelle zum Gottesdienst eingerichtet wurde. Alles, was sich an Baumitteln noch flüssig machen liess, wurde nun in seltsamem Eifer auf die Fassadentürme konzentriert. Der südliche erreichte um 1450 diejenige Höhe, in der er bis in unsere Zeit gestanden hat, während der nördliche das erste Geschoss nicht überschritt. Eine leichte Auffrischung der Baulust trat dann noch einmal kurz vor Ende des Mittelalters ein; jetzt war es das nördliche Seitenschiff, an dem gearbeitet wurde; vier Joche brachte man unter Gewölbe, um im Jahre 1516 den Weiterbau endgültig einzustellen. — Was nun die innere Baugeschichte betrifft, so

kann gleich die Hauptfrage, die nach der Einheitlichkeit des Grundplanes, nicht bis zu sicherer Entscheidung gebracht werden. Auf die genaue Uebereinstimmung des Gerardschen Chors mit dem Chor von Amiens haben wir früher hingewiesen. Eine Abweichung vom französischen Vorbild ist die Erweiterung des Langhauses auf fünf Schiffe. Sie ist aber nur die logische Weiterbildung des für den Chor angenommenen Systems. Wenn die klassische Schule Frankreichs, nachdem doch schon die frühgotischen Kathedralen von Paris und Bourges damit vorangegangen waren, die fünfschiffige Anlage ablehnten, so war das die Konsequenz des auf drei Abschnitte reduzierten Aufbaus; derselbe brachte im Falle doppelter Abseiten unlösliche Schwierigkeiten für die Anlage der Dächer mit sich, die vorher, d. i. im System mit Emporen, nicht bestanden hatten und die erst gehoben wurden, als man sich im Zusammenhange mit der Einführung lichter Triforien und komplizierter Wasserableitungen zu Satteldächern über den Seitenschiffen entschloss. Dieser Entwicklungsmoment war eben eingetreten, als Gerard seinen Plan für Köln entwarf. Die Möglichkeit, dass schon er an fünf Schiffe im Langhaus gedacht haben könne, muss eingeräumt werden. Für wahrscheinlich halten wir es gleichwohl nicht. Zu Gerards Lebzeiten stand der Abbruch des alten Langhauses in weiter Ferne; Eventualpläne ins Ungewisse zu entwerfen lag nicht in der Gewohnheit mittelalterlichen Baubetriebes. Die abstrakte planimetrische Schönheit, die den Grundriss des Kölner Doms von allen gotischen Grundrissen der Welt auszeichnet, entspräche auch viel mehr der Denkweise des Jahres 1322 als der des Jahres 1248. Somit hat, alles erwogen, Meister Johannes wohl die meisten Wahrscheinlichkeitsansprüche auf die Autorschaft des Planes für Quer- und Langhaus. Was denselben von französischen Plänen ausser der Erbreiterung des Langhauses noch unterscheidet, ist der schwere Accent, der auf das Querhaus gelegt ist. Ist Meister Johannes hier etwa unter dem Einfluss der zentralisierenden Grundrisse des rheinischen Uebergangsstils gewesen? Für den Aufbau haben Gerards Nachfolger den von diesem eingeführten Proportionskanon von Amiens unverändert beibehalten. Ihr persönliches Kunstgefühl äussert sich wesentlich in der Behandlung, die oberhalb der Seitenschiffe eine erkennbar veränderte Färbung annimmt. Sie bringt den auffallenden Eindruck zuwege, dass das Kölner Mittelschiff noch enger und von noch unaufhaltsamerem Höherstreben erfüllt erscheint, als das von Amiens, trotz der Identität der Proportionen. Betrachten wir genauer, wodurch das bewirkt wird, so ist es folgendes: die Vermehrung der Pfeilerdienste von vier auf zwölf bei schlankerer Bildung der einzelnen von ihnen; die Schwächung des Kapitells; die Beseitigung der Gesimsverkröpfungen am Zwischen-

geschoss; die Höhensteigerung der Oberfenster und ganz besonders deren engere Verbindung mit dem lichten Triforium. Noch charakteristischer treten am Aussenbau die letzteren Konsequenzen des gotischen Prinzips zu Tage. Der Wille, ein Maximum an Pracht zu geben, ist da; woran aber soll sie sich entfalten, da alle Mauerflächen verschwunden sind und da etwanige Vermehrung des Masswerks mit dem Zweck der Fenster in Widerspruch treten würde? es bleibt nur gesteigerte Ausbildung der Konstruktionsglieder übrig, an dieser Stelle also des Strebewerks. Wie anders dachte hierüber der Meister von Strassburg! In der Kölner Schule ist jede Erinnerung an das ehemalige Widerstreben des deutschen Kunstgefühls gegen die Schaustellung dieser Hilfskonstruktion verschwunden; dieselbe wird mit schwelgerischer Wonne zum dominierenden Kunstmittel erhoben. So betrachtet wird die durch die fünfschiffige Anlage bedingte Verdoppelung der Gliederzahl des Strebesystems ein höchst willkommener Zuwachs. Der kreuzförmige Grundriss der Strebepfeiler, und zwar nicht bloss der äusseren, sondern auch der inneren Reihe, ist ebenso kühn wie raffiniert, ein höchster Triumph der gotischen Balancierkunst. Weiter betrachte man die Strebebögen. Ihre Entwicklung war bis zum Langhaus von Amiens, dieses eingeschlossen, fortschreitend auf Verringerung der Schauflächen ausgegangen, in dem sehr begründeten Bestreben, den Blick auf die Hochwand thunlichst frei zu geben. In Köln dagegen tritt, lediglich dem dekorativen Effekt zuliebe, Amplifikation ein: die Wasserrinne, anstatt den Rücken des Bogens zu tangieren, wird über ihn hinausgehoben und zwischen beide schiebt sich eine durchsichtige Masswerkordnung ein. Hinter diesem Getümmel scharf gezeichneter und reich bewegter Formen verschwindet der Körper der Kirche als ein unbestimmtes Etwas. Betrachter, denen poetische Nebenvorstellungen höher gelten als der unmittelbare Kunsteindruck, sehen darin »einen heiligen Wald, in dessen Schatten das Gotteshaus ruht«, oder auch »tausend Arme, welche der Dom wie in der Feier des Gebetes zum Himmel emporstreckt«. Sie ahnen nicht, wie zweideutig solche Lobsprüche für ein Architekturwerk sind! — In genetischer Hinsicht ist zu bemerken, dass sowohl der kreuzförmige Pfeilergrundriss als die amplifizierte Behandlung der Bögen am Chor von Amiens ebenso vorhanden sind; indessen waren sie es noch nicht um die Zeit, als Meister Gerard in Köln zu bauen begann; denn sie sind frühestens um 1260 angefangen worden. Wollen wir nicht zu der überflüssig künstlichen Hypothese einer mehrmals wiederholten Anknüpfung der Beziehungen zwischen Köln und Amiens greifen, so müssen wir folgern, dass die betreffenden Motive in der Idee noch von Gerard herrührten. Und er hatte ihr Vorbild auch nur als Absicht,

noch nicht in der Ausführung kennen können — ein neuer Beweis für sein intimes Verhältnis zur Bauleitung der picardischen Kathedrale.

Der Stil des Kölner Doms unter den Nachfolgern Gerards wird falsch eingeschätzt, wenn man ihn klassisch nennt; er ist eigentlichst nachklassisch, akademisch und kann es auch nicht anders sein schon nach seiner geschichtlichen Stellung und seiner Eigenschaft als ein erlernter, nicht bodenwüchsiger. Immer bleibt er das Vollkommenste, was die Gotik in Europa auf dieser Entwicklungsstufe hervorgebracht hat. Die Vorzüge wie die Mängel derselben kommen in ihm gesteigert zur Erscheinung. Er ist das Werk eines imposanten Kunstverstandes und höchst gebildeten Geschmackes. Gleichsam ein steinernes Lehrbuch der Gotik, ein Schlussresumé über ihre Entwicklung, ohne individuelle, ja selbst ohne schulmässige Bestimmtheit. Wir bewundern, aber uns fröstelt dabei. Denn das Wort Goethes, dass erst die Inkonsequenz die Menschen erträglich mache, gilt auch von den Kunstwerken. Leider ist nun dieser abstrakt-akademische Grundzug des Kölner Doms, der ihm sozusagen schon von Geburt an eigen war, durch die Art seiner Wiederherstellung in unserem Jahrhundert unermesslich gesteigert. Wir denken dabei nicht so sehr an die gefühllos schematische Behandlung der Einzelheiten, als am meisten an die Durchführung des Grundsatzes der strengen Symmetrie. Er ist spezifisch modern. Das Mittelalter kam nicht etwa bloss deshalb nicht zu seiner Durchführung, weil es fast immer in Absätzen baute und weil währenddessen der Stil in raschem Fluss vorwärts geeilt war, sondern es war ihm auch innerlich abgeneigt, wie man daraus erkennt, dass auch dort, wo die zeitlichen Unterschiede der Ausführung gering sind, die Forderung der Gleichheit doch immer von einem Strome der Freiheit bereichernd und belebend durchkreuzt wurde. Nichts ist hierfür lehrreicher als der Vergleich des Kölner Doms mit seinem Antipoden und Rivalen, dem Strassburger Münster; der eine, wie er ist, tadellos stileinheitlich und stilrein, aber eben nur ein ausser der Geschichte stehendes Abstraktum; der andere eine Musterkarte aller Stile, die vom 12. bis zum 18. Jahrhundert über Deutschland hingegangen sind, und doch kein blosses Aggregat, nein, ein höchst lebensvolles Produkt des geschichtlichen Wandels, in dem eine Epoche immer die andere bedingte und in dem wohl die äussere Konsequenz, aber mit nichten die freiere künstlerische Harmonie verloren ging.

Endlich ist der Kölner Dom eine wichtige Probe auf den Schönheitswert der fünfschiffigen Erweiterung der Basilika. Die mittelalterliche Baukunst hatte dafür drei, einander zeitlich folgende, Fassungen hervorgebracht: Verdoppelung der Seitenschiffe — Typus S. Paul in Rom; Ueberhöhung der inneren Seitenschiffe mittelst Emporen —

Typus der Dom von Pisa, S. Sernin in Toulouse, Notre-Dame in Paris; Ueberhöhung der inneren Seitenschiffe ohne Emporen — Typus von Bourges und Lemans. Der Kölner nun, begünstigt durch die schon erwähnten Fortschritte der Konstruktion, kam auf den ersten Typus zurück. Derselbe hat den Vorzug, keine Veränderungen im System des Mittelschiffs nach sich zu ziehen, also für die Verbindung mit einem dreischiffigen Querhaus (das in Bourges sehr richtig ganz aufgegeben war) am günstigsten zu sein. Aber es hat auch einen grossen Fehler, den nämlich, dass die Querschnittlinie nicht dieselbe klare und entschiedene rhythmische Fortbewegung erzielt, wie in der dreischiffigen Basilika. So vollendet schön im Kölner Langhause die Durchblicke durch die unteren Teile geraten sind, so hat die Entwicklung des Hauptschiffes etwas Abgebrochenes; es erscheint durch den Kontrast zu der in die Breite gehenden Masse der Seitenschiffe noch enger, als es an sich schon ist. Mit Recht haben die südeuropäischen Schulen (Mailand, Toledo, Sevilla), denen die Raumschönheit über die systematische Logik ging, dem Typus von Bourges den Vorzug gegeben. Für den Norden aber war das Muster von Köln entscheidend. Es hat zunächst in der Nachbarschaft, in Xanten und Utrecht, zu fünfschiffiger Planerweiterung gereizt, dann sehr oft in den Niederlanden und sporadisch auch im deutschen Binnenlande.

OBERRHEIN. Eine geschlossene Schule, die vom Strassburger Münsterbau ihren gegebenen Ausgangs- und Mittelpunkt gehabt haben würde, kam nicht zu stande. Merkwürdigerweise ist es mehr das baulich wenig regsame rechte Ufer, als das viel thätigere linke, das auf das Münster als Muster hinsah. In STRASSBURG selbst gibt die den Augustiner-Chorherrn gehörende Jung-S.-Peterskirche einen interessanten Beleg dafür, dass die glänzende Bauart des Münsters das Aufkommen stark reduzierter Formen nicht hinderte [1]).

In näherer Beziehung zu der im Langhaus des Strassburger Münsters vertretenen Stilrichtung steht unter den elsässischen Bauten nur die Klosterkirche MAURSMÜNSTER. Zwischen dem grossartigen romanischen Westbau und dem im Uebergangsstil erbauten Querschiff liegt das gotische, auf die Zeit bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts hinweisende Langhaus (Taf. 459). Die Seitenmauern der Ostjoche mit ihren schweren, reich und eigentümlich stilisierten Gewölbekonsolen sind hier der älteste Bestandteil; die Analogien dazu

[1]) Die von Karl Schäfer (»Die Denkmalpflege« 1899 Nr. 1) aufgestellte Hypothese, wonach das Langhaus, das bisher immer, unseres Erachtens mit Recht, dem 14. Jahrhundert zugeschrieben wurde, ein Werk Erwins und zwar vor der Münsterfassade ausgeführt sei, ist für uns unannehmbar.

im Strassburger Querschiff. Jünger, die Formen der östlichen Joche des Strassburger Langhauses vereinfacht wiederholend, die Arkadenpfeiler. Noch jünger und in der Behandlung bedeutend leichter werdend der Obergaden. Das Ganze, wenn auch nur mittelgross, doch stattlich, ernst und würdevoll, eine der letzten Manifestationen des alten Benediktinerbaugeistes. — In ähnlicher Weise wie in Maursmünster lässt sich die sehr bedächtig fortschreitende Einbürgerung des gotischen Stils — mehr oder minder stark noch im Romanischen steckendes Querhaus, archaistische Gotik in den ersten Jochen des Langhauses, freier in den folgenden — noch an vielen Kirchen des Elsass beobachten. Zu den auf S. 269 ff. genannten Bauten kommen in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts die Münster zu COLMAR und SCHLETTSTADT und im Anfang des 14. Jahrhunderts die Stiftskirche S. Peter und Paul in WEISSENBURG. Die an ihnen thätigen Werkmeister haben anscheinend noch alle in Frankreich sich gebildet, sind aber sehr bereit, in die elsässischen Provinzialtraditionen, was die allgemeine Anlage betrifft, zurückzulenken. In Schlettstadt sogar noch sechsteilige Gewölbe und Stützenwechsel, die stärkeren Stützen Bündelpfeiler mit Hohlkehlen zwischen den nach alten und jungen abgestuften Diensten. In den beiden anderen Kirchen Rundpfeiler mit vier Diensten. Alle drei ohne Triforium. Die Weissenburger Kirche wegen ihrer vortrefflichen Ornamentalplastik zu rühmen; die Konturen roh in den Einzelheiten, aber bedeutend im Raum. In ihrer Art eine gute Leistung ist auch die Spitalkirche S. Nikolaus in HAGENAU dem Typus der Bettelordenskirchen folgend, mit niedrigen Arkaden über glatten Rundpfeilern, sehr hohen Oberwänden, auffallend kleinen Fenstern, Konsolen als Trägern der Seitenschiffsgewölbe.

Im Gegensatz zu dem mit Städten und Klöstern dicht besetzten Elsass war das rechte Rheinufer noch immer an beiden arm. FREIBURG, die junge aufblühende Gründung der Zähringer und das benachbarte BREISACH waren die einzigen Orte, die in die gotische Bewegung thätig eintraten. Bezeichnenderweise fehlten aber an beiden Orten, obgleich ihre romanisch begonnenen Kirchen noch in fortlaufendem Baubetrieb waren, gotisch gebildete Werkleute. Man sah sich nach Hilfe in Strassburg um. Es ist neuerlich sogar die Meinung ausgesprochen worden, die östlichen Joche des Strassburger Langhauses, der gleiche Bauteil in Freiburg und der Chor von Breisach rührten alle drei vom selben Meister her. Gegenüber den Hypothesen von Adler, der die Ostjoche in Freiburg als ein 1260—1268 ausgeführtes Werk Erwins von Steinbach (der gleichzeitig in Wimpfen im Thal gebaut hätte und bei seinem Tode 1318 gegen 90jährig oder noch älter gewesen wäre) verkündete und von Schäfer, der die in Frage stehenden Bauteile

als autochtone Freiburger Gotik 1215—1230 entstanden sein lässt, kommt die obige, von H. Wagner herrührende, Ansicht der Wahrheit sicher viel näher. Nur spitzt sie das Verhältnis zu sehr auf das Persönliche zu — nach einem von modernen Architekten bei Beurteilung mittelalterlicher Bauvorgänge oft begangenen Fehler —, wodurch eine Reihe schwer glaublich zu machender Nebenhypothesen nötig wird. Setzen wir anstatt Einheit des Meisters — Einheit der Schule, so können wir den Ausführungen Wagners ganz zustimmen. In Freiburg zumal erkennt man am Beginn des Baus, d. i. an den unteren Teilen der zwei Ostjoche, deutlich einen Leiter, der zwar die neuen, durch das Strassburger Münster ihm bekannt gewordenen Konstruktionsgedanken richtig erfasst hatte, aber in die neuen Formen nur mit Mühe sich hineinfand, wohl auch mit einem ungeschulten Steinmetzencorps sich behelfen musste, weshalb wir befangene und freie, missverstandene und korrekte Bildungen hart nebeneinander finden. Eine Schwierigkeit im grossen lag von vornherein darin, dass das Langhaus über den im Querhaus vorgesehenen Massstab erheblich hinausgehen sollte. Die Seitenschiffsmauern wurden bis zu der durch die Querschiffsfronten gegebenen Fluchtlinie vorgerückt, das Mittelschiff aber konnte nicht verbreitert, nur erhöht werden. Deshalb sind im Freiburger Münster die Raumverhältnisse viel weniger schön als im Strassburger, trotzdem für die Hauptproportion das Strassburger Schema des gleichseitigen Dreiecks nachgeahmt ist. Wie plump ist dann das Fenstermasswerk ausgefallen! wie wenig der organische Sinn der Pfeilerbildung verstanden! Auf zahlreiche Uebereinstimmungen in kleinen Details, die aber meist von Missverständnissen begleitet sind, haben Geiges und Wagner hingewiesen. Sie gestatten eine fast genaue Zeitbestimmung; waren die Strassburger Ostjoche in ihren unteren Teilen 1253 vollendet, so müssen die Freiburger unmittelbar nach ihnen begonnen sein. Der erste Bauleiter hat indes nur ihr Erdgeschoss zu Ende geführt; in den oberen Teilen trat ein zweiter ein, der die Formen sicher beherrschte, aber auf den bisher als Muster vorschwebenden Formenreichtum des Strassburger Systems Verzicht leistete: er gab das Triforium auf, gestaltete die Fenster schmäler und bildete das Masswerk primitiver. Durch ihn wurde das Freiburger Münster in die Reihe der Reduktionsbauten gerückt, denn das in den Ostjochen fixierte System blieb nun für die Fortsetzung nach Westen [1]) massgebend. Der Mangel des Triforiums wirkt hier besonders ungünstig, weil er nicht von Anfang an in die Rechnung gezogen war

[1]) Dass die Inschrift in der Turmhalle mit Bezug auf das Jahr 1270 erst 50 Jahre später gesetzt ist, mithin keinen terminus ad quem für Vollendung des Langhauses bilden kann, hat Fr. Geiges überzeugend nachgewiesen.

und weil nun auf ein stark aufgelöstes, reich gegliedertes Erdgeschoss ein flächenhafteres, kahleres Obergeschoss folgt.

Ueber BREISACH ist wenig zu sagen, da nur die ganz einfache Choranlage aus dieser Zeit stammt; es sind die Einzelheiten der Konstruktion, die sie der Strassburger Schule zuweisen.

Am Eintritt des Neckars in die oberrheinische Ebene liegt das Ritterstift WIMPFEN IM THAL. Die heute bestehende Kirche (Taf. 465) wurde unter Beibehaltung eines doppeltürmigen romanischen Westbaus von 1259 ab erneuert. Der Chronist preist als Hauptbeförderer des Baus den 1262 bis 1278 im Amt befindlichen Dechanten Richard von Dietenstein; dass bei dessen Tode, also 1278, die Kirche vollendet gewesen sei, wie viele moderne Autoren stillschweigend annehmen, ist nirgends gesagt und unseres Erachtens auch nicht wahrscheinlich. Als Werkmeister nennt derselbe Chronist einen *latomus, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae.* Dazu verzeichnet das Nekrologium des Stifts in dieser Zeit einen *Cunradus sacerdos lapicida* und einen *Bertholdus lapicida* und es könnte wohl sein, dass dieser Berthold mit dem *latomus* der Chronik identisch ist. Französische Reminiscenzen sind an dem Werke unverkennbar, doch keineswegs stärker, als an den meisten anderen Bauten der Zeit. Viel bestimmter machen sich Anklänge an die Strassburger Schule erkennbar — was mit der obigen Nachricht des Chronisten nicht in Widerspruch steht — und zwar sowohl an das Langhaus als an die Fassade des Münsters. Friedrich Adler und Karl Schäfer wollen deshalb die Kirche von Thalwimpfen als Jugendwerk Erwins angesehen haben. Wir könnten uns mit dieser These, selbst wenn sie auf das Niveau einer bescheidenen Vermutung reduziert würde, nicht befreunden. Viel schwerer als die — leicht auf anderem Wege erklärbare — Aehnlichkeit einzelner Motive wiegt die Unähnlichkeit des allgemeinen Habitus. Sie wäre vielleicht noch zu verstehen, wenn es sich um zwei weit auseinander liegende Lebensepochen des Meisters handelte; in Wahrheit aber müsste die Wimpfener Fassade ganz unmittelbar vor der Strassburger erbaut sein; ja selbst dafür bietet die Chronologie eigentlich keinen Raum. Denn die Wimpfener Fassade ist sichtlich einer der späteren Teile des Gebäudes, wohl schon von einem anderen Meister als dem, der den Chor baute, also nicht vor den 80er Jahren, in welchen Erwin in Strassburg war. — Der *noviter de villa Parisiensi* angekommene *latomus*, vielleicht mit dem Berthold des Totenbuches, keinesfalls mit Erwin identisch, war ein ausgesprochener Anhänger der von uns unter den Begriff der Assimilation gestellten Richtung. Der Grundriss folgt einem schon in romanischer Zeit in Süddeutschland verbreiteten Schema: drei Apsiden und zwei Osttürme. (Die auffallenden Abweichungen vom rechten Winkel, die eine frühere Zeit symbolisch (!) deuten wollte,

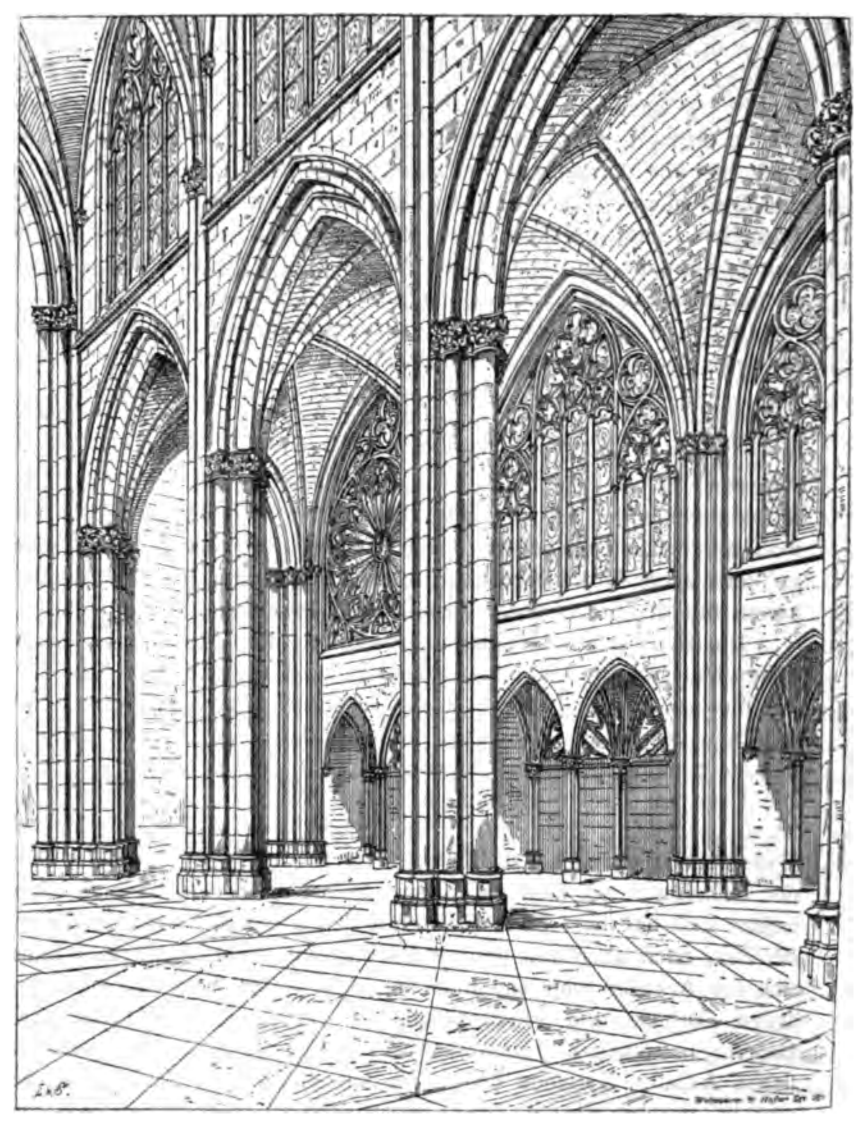
rühren offenbar daher, dass die vorausgehende romanische Kirche falsch orientiert war, wogegen die gotische mit dem Altarhause in die heilige Linie richtig einrücken sollte.) Der angenehm weiträumige Querschnitt wie auch das (nur teilweise zur Ausführung gekommene) Strebesystem erinnert sofort an Strassburg und die Nachprüfung erweist denn auch hier die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks als Schema für den Querschnitt. Doch sind das Aehnlichkeiten mit nichterwinischen Bauteilen. Die Reduktion des inneren Systems ist mit besonders feinem Sinn für die harmonische Proportion durchgeführt, so dass hier ausnahmsweise die Abwesenheit des Triforiums kaum als Mangel empfunden wird. Schön zu den Verhältnissen gestimmt ist die, sonst um diese Zeit allgemein schon verlassene, unterspitze Form der Arkaden. Den Chor ziert eine Arkatur, die zum Besten dieser Zeit gehört, und eine Folge von Statuen an den Wanddiensten, in ähnlicher Anordnung [1]), wie am Chor von Naumburg. Den Hauptschmuck des Aeusseren bildet die Fassade des südlichen Querschiffs (Taf. 484), leider nicht vollendet, wie auch die Türme es nicht sind. Es wäre wohl möglich, sie als geistreich freie Umgestaltung des gleichen Bauteils an der Pariser Notre-Dame anzusehen, womit zugleich die Aehnlichkeiten mit der Strassburger Fassade ihre Erklärung fänden [2]).

Die KATHARINENKIRCHE in OPPENHEIM (Taf. 464 mit der irrtümlichen Unterschrift »Liebfrauenkirche«). Das Langhaus, von dem allein wir hier zu reden haben, wurde nach Abbruch der romanischen Schiffe zwischen den Querbau (S. 289) und den damals noch unberührt bleibenden romanischen Westbau eingeschoben, wahrscheinlich seit 1317. Die Lage der Kirche auf einem steilen Hügel über der Rheinebene ist so beschaffen, dass man beim Aufstieg zu ihr die Langseite als Hauptansicht vor sich hat. Demgemäss ist der ganze unerhörte Glanz der Dekoration auf diese geworfen. Selbst die innere Raumgestaltung richtet sich danach. Das Mittelschiff hat, gegen die sonstige Neigung der Zeit, nach oben eine geringe Entwicklung erhalten, dagegen öffnen sich die Arkaden weit und hoch mit dem vollen Blick auf die einzigartige Formen- und Farbenpracht der seitlichen Abschlüsse. Zwei Ordnungen stehen hier übereinander: unten, an Stelle der sonst üblichen Arkatur, Kapellen bis an die Aussenkante der Strebepfeiler vorgerückt; darüber die sehr breit proportionierten, folglich dem Masswerk weitesten Spielraum gebenden Fenster. Die Oberfenster sind um einiges

---

[1]) Aeltere französische Vorbilder dafür sind uns nicht gegenwärtig; es wäre interessant, wenn sich dies schöne Motiv als ein spezifisch deutsches feststellen liesse.

[2]) Die Aehnlichkeit des Masswerkmusters mit Motiven an Erwins Fassade in Strassburg besagt wenig, da dies Muster in Frankreich sehr verbreitet war und selbst in Spanien und Cypern vorkommt, vgl. unsere Tafeln gegen Schluss des Atlas.

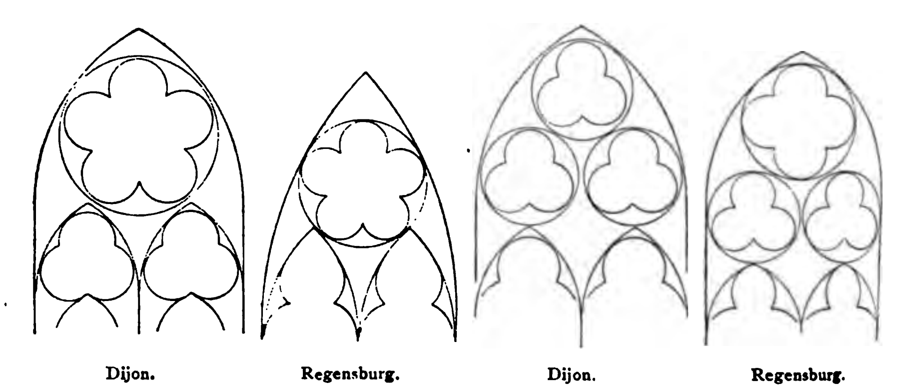


Katharinenkirche in Oppenheim.

einfacher gehalten und dürfen es sein, da man von aussen auf keinem Standpunkt sie ganz überblickt; in desto rauschenderen Accorden wieder das Gewoge der Wimperge, Balustraden und Fialen. Stärkeren Augenreiz kann die Architektur nicht mehr ersinnen. (Die Glasgemälde, die durchaus dazu gehören, fehlen allerdings im heutigen Bilde.)

SCHWABEN UND BAIERN. Diese Stammesgebiete bleiben in allen Jahrhunderten der mittelalterlichen Baugeschichte hinter der gemeindeutschen Entwicklung eine Strecke zurück. Das zeigte sich schon in der ersten Epoche des romanischen Stils. Weiter am romanischen Gewölbebau und an den konstruktiven Bestrebungen des Uebergangsstils nahmen sie nur sporadisch Anteil. Ebenso sind die Anfänge der Gotik nahezu allein durch die Kirchen der Bettelorden vertreten, denen sich einige Pfarrkirchen, wie S. Dionys in Esslingen (Taf. 460) und die Marienkirche in Reutlingen eng anschliessen. In dieser Umgebung eine um so auffallendere Erscheinung ist der im Jahre 1275 begonnene Dom von Regensburg (Taf. 466). Aus einer örtlichen Schule, die etwa durch den Bau von S. Ulrich begründet worden wäre (S. 273), ist er nicht hervorgegangen. Der Entwurf des Ganzen und die Ausführung der ältesten Teile — die Nebenchöre, der Hauptchor bis zum Gurtgesims, die unteren Teile des südlichen Querschiffes und die östlichen Joche im südlichen Seitenschiff des Langhauses — gehören einem mit französischen Vorbildern vertrauten Meister, der aber auf die Reduktionstendenz der zeitgenössischen deutschen Architektur willig einging. Die im Sinn der Gotik mangelhafte Ausbildung eines Teils seiner Steinmetzen ist für die damalige Lage in Baiern charakteristisch. Es entsteht dadurch in ähnlicher Weise, wie an den ältesten Teilen des Freiburger Langhauses, ein unmittelbares Nebeneinander von aufwändigen und reduzierten, von altertümlichen und vorgeschrittenen Formen, welche der Meister von sich aus schwerlich so gewollt hat. Der Grundriss sieht auf den ersten Blick wie die gotische Umredigierung des für Baiern typischen romanischen Schemas (Taf. 50) aus. In Wahrheit folgt er genau einem französischen Vorbilde, wenn man auch annehmen darf, dass eben die Verwandtschaft mit der baierischen Gewöhnung auf dieses die Wahl lenkte. Die Aehnlichkeit liegt aber nicht im Grundriss allein, sie ist ebenso gross in der Konstruktion des Aufbaus. Fr. Adler ist zuerst auf sie aufmerksam geworden; aber er irrt, wenn er sie auf ein bestimmtes Gebäude, S. Urbain in Troyes, beschränkt. Die Merkmale, die der Dom von Regensburg mit S. Urbain teilt, sind kein Sondereigentum von S. Urbain, sondern in der burgundischen Architektur des 13. Jahrhunderts bis hinauf zur Notre-Dame von Dijon sehr verbreitet. Ausserdem kann der Regensburger Meister nur die ersten Anfänge von S. Urbain gesehen haben, denn der Bau dieser Kirche geriet bald nach der Grundsteinlegung (1262) wohl auf längere Zeit in Stockung (vgl. S. 185). Mit seiner kecken Uebereleganz hat die Regensburger Architektur nicht die geringste geistige Verwandtschaft. Sollten wir unter den burgundischen Bauten denjenigen nennen, der mit dem Regens-

burger Dom die meiste Aehnlichkeit hat, so ist es die Kirche S. Bénigne in Dijon. Er ist leider nicht datiert, die älteren Teile können, nach den Formen zu urteilen, sehr wohl vor 1275 ausgeführt sein. In Vergleich kommen der Grundriss (Taf. 367) und der Aufbau des Chors. Der erstere zeigt ganz dieselbe Reduktion des Querschiffs, dieselben mächtigen Vierungspfeiler (im burgundischen Typus motiviert durch den dort stets beabsichtigten Zentralturm), dieselbe Anordnung der Apsiden[1]); ja sogar das Fünfkappengewölbe im Vorderjoch der Nebenchöre war in Regensburg, nach Adlers treffender Beobachtung, ursprünglich ebenso beabsichtigt. Eine weitere charakteristische Uebereinstimmung bietet der Aufbau des Hauptchors. Die sehr starke Untermauer setzt über der zu ebener Erde liegenden Arkatur plötzlich ab, einen inneren Umgang bildend, und wird von da ab in zwei parallel hinter-



Dijon. Regensburg. Dijon. Regensburg.

einander stehende Wände zerlegt. Von der inneren ist nur eine Andeutung übrig geblieben, ein aufgelöster Bogen; die äussere wird vom Fenster eingenommen. Ueber dem inneren Bogen befindet sich das Triforium und über diesem, noch weiter einspringend, so dass aussen ein schmaler Laufgang Platz findet, das Oberfenster. Dieses Prinzip der doppelten Wände kann man in mannigfacher Wendung in Nordburgund und den angrenzenden Gegenden von Lothringen und der Champagne häufig sehen. Wir nennen nur als ein frühes Hauptbeispiel die Apsis der Notre-Dame von Dijon (Innenansicht bei Viollet-le-Duc IV, S. 134, Aussenansicht oben S. 176) und in der Formenbehandlung dem Dom von Regensburg noch näher stehend die Apsis von S. Bénigne ebenda (vgl. die oben abgebildeten Masswerkschemata). Der perspektivische Reiz dieser Anordnung soll Ersatz für den Ausfall des Umgangs bieten. — Dies also sind die Quellen

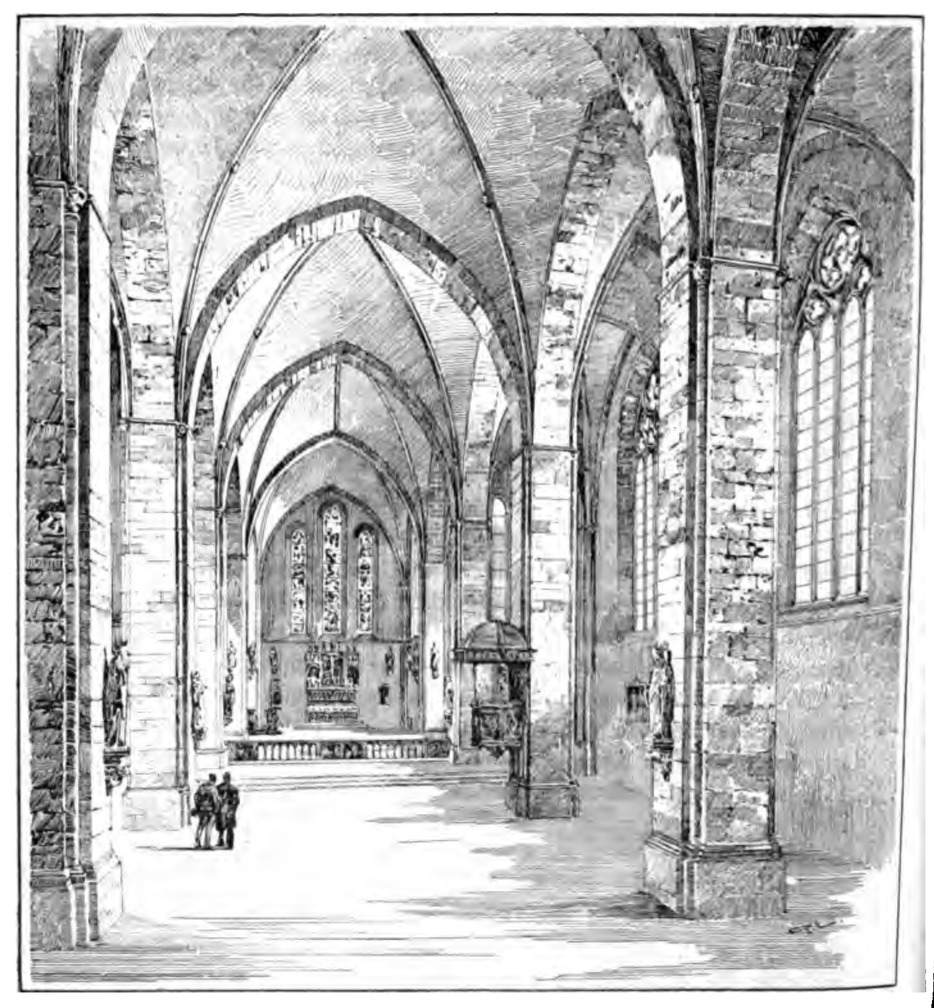
[1]) In Regensburg mit recht ungeschickten viereckigen Anbauten, etwa Sakristei und Schatzkammer.

des ersten Regensburger Dombaumeisters. Das struktive Prinzip hat er richtig erfasst, aber in das gotische Formgefühl sich noch keineswegs vollständig eingelebt; wahrscheinlich hatte er auch nicht genug geschulte Arbeiter. So sind die älteren Teile trotz allem Raffinement der Anlage in der Ausführung abwechselnd schwerfällig und mager, im Ornament mit Rückfällen ins Romanische. Dass derselbe Mann, wie Adler will, auch die Hochteile des Chors ausgeführt habe, in bewusster Kontrastbildung, ist uns unglaublich; vielmehr sehen wir schon von den unteren Fenstern des Hauptchors ab das Walten eines anderen Geistes von bedenklich dekadenten Neigungen. Die klassische Hochgotik ist am Regensburger Dom einfach übersprungen.

Im südlichen Baiern ist der Chor der Stiftskirche zu BERCHTESGADEN eine bemerkenswerte Arbeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts; einschiffig, weiträumig; im Detail einzelne romanische Nachklänge; die Herkunft des Werkmeisters nicht zu ermitteln (Taf. 459).

WESTFALEN. Die erste Einwirkung der Gotik war hier frühzeitig eingetreten, die weitere Entwicklung aber vollzog sich langsam und in vom übrigen Deutschland abweichenden Formen. Das hat eine zweifache Ursache. Die eine ist der von uns vermutete westfranzösische, nicht nordfranzösische Ursprung; die andere die schon am Schluss der romanischen Epoche begründete Gewöhnung an die Hallenanlage. Jene westfranzösischen Beziehungen dürften von ziemlich kurzer Dauer gewesen sein; eine Zeitlang blieb dann der westfälische Uebergangsstil sich selbst überlassen und daher der langsame Fortgang; später drangen wohl vom Rheinland und Hessen her die gemeingotischen Formen ein, konnten sich aber nur in den Einzelheiten geltend machen. Das System blieb das der Hallenkirche. Sein Kunstcharakter ist von dem französischen, aus der basilikalen Komposition entwickelten gründlichst verschieden; er hat, um nur die Hauptsache zu nennen, seinen Schwerpunkt im Raumbilde, nicht im Gliederorganismus. Er kann je nach der Behandlung als schlichte Erhabenheit, aber auch als Nüchternheit und Leere wirken. Das erstere ist noch der Fall bei den Bauten des 13. Jahrhunderts. Die bedeutendsten unter ihnen sind die Dome von Paderborn und Minden (Taf. 454, 471, 472). Der von PADERBORN ist ein Uebergangsbau mit hochgotischer Ueberarbeitung, wahrscheinlich infolge eines zum Jahre 1262 gemeldeten Brandes. Der zweiten Bauperiode gehören u. a. die grossen Fenster mit klassischem Masswerk. Der allgemeine Eindruck erinnert an die Kathedrale von Poitiers (vgl. auch die Pfeilerdetails Taf. 314), wenn er auch mit dieser schönsten Hallenkirche der Welt nicht gleichen Wertes ist. — Wann das Langhaus des Domes von MINDEN errichtet wurde, ist nicht überliefert; wir denken an eine Bauzeit von ungefähr

1260—1280. Um den künstlerischen Charakter der Leistung zu würdigen vergleiche man sie mit der Elisabethkirche in Marburg. Offenbar hat der Erbauer der letzteren das Wesen der Hallenkirche (die sich ihm wahrscheinlich auch nur als Kompromiss aufnötigte) verkannt,



Johanneskirche in Osnabrück.

indem er sie mit der schmalen französischen Travee in Verbindung brachte. Der natürliche Raumcharakter der Hallenkirche geht ins Weite und Breite. Dass man diesen in der westfälischen Architektur traditionellen Grundton nicht nur festhalten, sondern mit den Hilfs-

mitteln der gotischen Konstruktion noch zu edler Freiräumigkeit steigern könne, hat der Mindener Meister aufs schönste bewiesen. Er gab den Mittelschiffsgewölben fast quadratischen Grundriss [1]), die Zwischenstützen aber, deren seine Vorgänger im Uebergangsstil meistens nicht entraten konnten (Taf. 169), schaltete er aus. Weiter bildete er die Pfeiler, um sie kräftig erscheinen zu lassen, sehr niedrig und überhöhte lieber die Rippen und Gurten, die Verschiedenheit der Kämpferlagen hiermit in der Erscheinung geschickt mildernd. Vortrefflich und sehr selbständig gedacht, sparsam, wie der Charakter der Hallenanlage es forderte, und doch wirkungsvoll ist sodann die Dekoration; sie beschränkt sich auf die Strebepfeiler und das Fenstermasswerk; erstere auf die Kathedrale von Reims hindeutend, letzteres von ganz originellem Typus und in jedem der sechs Fenster, von allen gotischen Gepflogenheiten abweichend, verschieden komponiert. Um der gediegenen Durchbildung willen sei noch die Nikolaikapelle in OBER-MARSBERG genannt (quadratischer Grundriss, die vier Rundpfeiler mit vier alten und vier vorgekragten jungen Diensten); anderes ist aus den Inventuren zu ersehen. Zur Veranschaulichung der perspektivischen Wirkung beistehend die Johanneskirche in OSNABRÜCK.

HESSEN. Diese Landschaft stand ausserhalb des grossen Verkehrs. Die Elisabethkirche in Marburg war für sie der gotische Musterbau schlechthin. Ihr folgten noch im 13. Jahrhundert die Cistercienserabteikirche HAINA, die Stiftskirche in WETZLAR, die Pfarrkirche in WETTER (Taf. 471). Ueberall die gleiche enge Pfeilerstellung, die Fenster aber schon normal, d. i. als einziges Geschoss. Hinüber ins 14. Jahrhundert führen die Kirchen zu FRANKENBERG, GRÜNBERG, ALSFELD, FRIEDBERG (Taf. 473); die letztere die jüngste und bedeutendste. Seitenschösslinge der hessischen Schule sind S. Nikolai in FRANKFURT a. M., S. Stephan in MAINZ (Taf. 473) und die Klosterkirche NIENBURG a. d. Saale.

THÜRINGEN UND SACHSEN. Die Dome von Magdeburg und Halberstadt, so frühzeitig und bedeutend die Gotik in ihnen das Wort genommen hatte, machten keine Schule; ein Beweis mehr, dass sie von fremden, aus dem Westen herbeigerufenen Arbeitern erbaut waren. Die übrigen, hier und da zerstreuten Erstlinge der Gotik — der Chor der Cistercienserkirche PFORTA, die Bettelordenskirchen in

[1]) Das sehr schmale Westjoch kann nur die Bedeutung haben, dass eine Zeitlang an Wegräumung der romanischen Fassade gedacht worden war.

ERFURT, die Klosterkirchen RODA, HEILIGENKREUZ und NIENBURG — haben wenig Gemeinsames. Künstlerisch am höchsten steht der Westchor des NAUMBURGER Doms (Taf. 479), dessen Hauptbauzeit zwischen 1250 und 1270 liegt; einschiffig mit dreiseitigem Schluss; die Formen schlicht, doch schon völlig ausgereift; ein herrlicher Schmuck des Innern die mit den Wanddiensten zusammenkomponierten Standbilder der Stifter und der prachtvolle Lettner; das Ganze unter den Verdeutschungen französischer Eindrücke eine der geistreichsten und charaktervollsten. Ihren östlichsten Punkt erreichte die Gotik um 1270 im Dom von MEISSEN, einer Abzweigung der Naumburger Schule.

FASSADEN UND TÜRME. In der ersten Hälfte unserer Epoche sind ihrer überhaupt keine zur Ausführung gekommen und in der zweiten nur wenige, diese aber von bedeutendem Kunstgehalt.

DAS STRASSBURGER MÜNSTER (Taf. 481, 383). Der Ruhm dieser Fassade ist weltkundig und hat den Namen ihres Meisters, Erwins von Steinbach[1]), zu einem der populärsten der deutschen Kunstgeschichte gemacht. Und dies mit besonderem Recht. Denn sein Werk trägt mehr, als es sonst im Geiste der Zeit lag, einen persönlichen Stempel. Aus der Strassburger Schule ist er schwerlich hervorgegangen, die Formen der Fassade sind von denen des Langhauses, trotz des geringen zeitlichen Abstandes, zu verschieden. Die Bemühungen neuerer Forscher, Spuren seiner Thätigkeit ausserhalb Strassburgs zu entdecken, haben bis jetzt zu keinen plausiblen Ergebnissen geführt. Das wahrscheinlichste möchte sein, dass er direkt aus Frankreich kam. Jedenfalls war ihm die französische Architekturentwicklung in den späteren Jahren des heiligen Ludwig ganz bekannt. An sie, insbesondere die Querschiffsfassaden der Notre-Dame von Paris und verwandte Bauten, knüpft er an. Nun aber gibt die Strassburger Fassade, wie sie heute vor uns steht — auch nach Abzug der ersichtlich jüngeren Teile — keineswegs ungetrübt das wieder, was Erwin gewollt hat[2]).

Die kritische Frage zerlegt sich in zwei Unterfragen: wie viel ist unter seiner unmittelbaren Leitung ausgeführt? und wie weit sind seine Nachfolger am Bau seinem Entwurf gehorsam geblieben? Die Arbeiten am Westbau wurden 1277 begonnen; noch 1280 waren die Fundamente

---

[1]) Der Zuname »von Steinbach« gehört indessen nur der Legende an; weder Erwin selbst noch seine durch mehrere Generationen (bis 1371) zu verfolgenden Nachkommen werden in zeitgenössischen Urkunden jemals unter ihm genannt.

[2]) Und wie hatte sich vorher der Meister des Langhauses die Fassade gedacht? Doch wohl mit einer geschlossenen Turmhalle. Denn die westlichen Halbpfeiler lehnten sich ursprünglich an eine Wand an, vgl. die unterscheidende Schraffierung im Grundriss.

nicht vollendet; danach mussten die Gerüste aufgerichtet werden; weiter ist das Innere der Turmhalle naturgemäss früher in Behandlung genommen als die Fassade. An der letzteren kann also beim Eintritt des Brandes von 1298 noch gar nicht sehr lange gearbeitet worden sein. Die durch eine späte und oft auf falschen Angaben ertappte Quelle überlieferte Aufstellung der Reiterstatuen am Abschluss des ersten Geschosses angeblich im Jahre 1291 widerspricht deshalb der Wahrscheinlichkeit. Andererseits war Erwin und war die Baukasse nach dem Brande so vollauf mit Ausbesserung der Schäden und mit gewissen Zierbauten im Innern (Marienkapelle, Brunnen — beide jetzt zerstört) beschäftigt, dass er schwerlich noch vor seinem Tode (1318) auf die Fassade (deren Rüstwerk zuerst Feuer gefangen hatte) zurückgekommen sein wird. Eine weitere Prüfungsinstanz bieten die alten Baurisse. Es ist ihrer eine ganze Reihe erhalten. Die meisten beziehen sich jedoch auf ein späteres Stadium. Für die Erwinfrage kommen drei in Betracht, die wir mit A, B, C bezeichnen wollen (A abgebildet bei Kraus, Kunst und Altertum im Elsass I, S. 498 und in »Strassburg und seine Bauten« S. 180; B auf unserer Tafel 481; C in den genannten Werken S. 502 und 183). Bisher galt der Riss C für eine Kopie von Erwins verloren gegangenem Original, weil er sich mit der Ausführung fast genau deckt; allein gerade dieses ist in unseren Augen verdächtig; und bemerken wir gar, dass die im späten 15. Jahrhundert hinzugefügten Balustraden mitgezeichnet sind, so müssen wir für C jede direkte Beziehung zu Erwin in Abrede stellen. Die Risse A und B dagegen sind der Ausführung klärlich vorausgegangen. Und zwar ist A älter als B. Denn von A ist im einzelnen nichts in die Ausführung übergegangen, B stimmt mit ihr bis zur Höhe von 20 m genau überein[1]). Die Frage ist nun: haben wir zwei einander folgende Entwürfe Erwins vor uns? oder rührt A von einem Vorgänger her, dessen Idee er in den Allgemeinheiten angenommen, in den Einzelheiten umgearbeitet — und zwar recht erheblich umgearbeitet — hätte? Zu einem schlechthin zwingenden Beweis wird man es kaum bringen können. Jedenfalls ist der zweite Fall weitaus der wahrscheinlichere. Ein Hauptunterschied zwischen den beiden Entwürfen ist der, dass A sich den Massverhältnissen des Langhauses anschliesst, dagegen B (und ebenso die Ausführung) über sie hinausgeht; zunächst in der Breite (vgl. den Grundriss), aber noch mehr in der Höhe. In A entspricht der Fassadenumriss (nach Abzug der Pfeilervorsprünge) einem etwas verringerten, in B einem überhöhten Quadrat. Durch diese Umschiebung verlor das Rosenmotiv einiges von seinem Gewicht. Die Wimperge über den Portalen wurden steiler

[1]) D. h. in den Formen; in den Massen liegen kleine Abweichungen vor.

gebildet, die auf sie folgende Blendgalerie mit dem vertikalen System des folgenden Stockwerks inniger durchdrungen. Ferner kennt erst B jene hocheigentümliche Ausbildung die man als »Doppelfassade« bezeichnet hat und die darin besteht, dass das die Mauerflächen dekorierende Mass- und Stabwerk, anstatt Relief zu bilden, frei vom Grunde absteht (um etwa 70 cm) als eine sich selbst tragende Vergitterung [1]). Dadurch gewinnt der im Verhältnis zu A massiver konstruierte Unterbau der Türme doch eine vollendete Leichtigkeit der Aufwärtsbewegung.

Es kann kein Zweifel obwalten: nach dem Risse B ist der Bau wirklich begonnen und eine Reihe von Jahren hindurch fortgeführt worden. Auf der Höhe von 20 m tritt aber plötzlich — nicht etwa bei einer architektonischen Teilungslinie, sondern ganz abrupt — die Abweichung ein. Warum? Hat Erwin selbst sie beliebt? oder trifft die Verantwortung seine Nachfolger? Um die zwischen Entwurf und Ausführung übereinstimmenden Teile genauer zu benennen, so sind es: das Erdgeschoss der Türme bis zur Spitze der Wimperge an den Seitenportalen, sodann das Mittelportal, dieses aber mit Ausschluss des Wimperges. Viel mehr als dieses konnte in der bis zum Ausbruch des Brandes gegebenen Bauzeit (vgl. oben) auch kaum ausgeführt worden sein. Es ist also eminent wahrscheinlich, dass die Bruchlinie, von welcher ab Entwurf und Ausführung sich nicht mehr decken, die Grenze bezeichnet, an der Erwin die Arbeit einzustellen genötigt wurde. Die von dieser Linie beginnenden Abweichungen sind durchweg das Gegenteil von Verbesserungen, erklärbar nur aus dem Entschluss, zu weniger aufwendiger Behandlung überzugehen. Vergleichen wir den Riss B mit seinem Vorgänger A, so hat B von A nicht wenig herübergenommen: die Einteilung im grossen — welche freilich nur die im französischen System allgemeine ist — und selbst Einzelheiten, wie das Masswerk der Wimperge, die Dekoration der Blenden zwischen den Portalen, die Umrahmung der Rose. Die leichtere Haltung von B ist allein durch die formale Behandlung bewirkt; in der Konstruktion ist B viel vorsichtiger als A; die Oeffnungen der Fenster und der Rose sind verringert, die Widerlager der Türme verstärkt. Gesteigert ist in B durchweg der vertikale Faktor, teils durch Erhöhung der Stockwerke überhaupt, teils durch Vermehrung der in dieser Richtung laufenden Zierglieder. Aber der Vertikalismus ist weit entfernt von

[1]) Adlers Ableitung dieses Motives aus St. Urbain in Troyes ist von der deutschen Fachlitteratur wohl nur deshalb als eine durchschlagende Entdeckung weiterverbreitet worden, weil die Wenigsten St. Urbain mit eigenen Augen gesehen hatten. So viel, als diese Kirche an Anregungen Erwin bieten konnte, war für ihn auch an vielen anderen Orten zu finden; ausserdem war der Bau von St. Urbain zur Zeit des Beginns der Strassburger Fassade wahrscheinlich erst wenig über der Erde (vgl. S. 185).

starrer Einseitigkeit; er hat auf dem Wege seiner Entwicklung überall Widerstände und Ruhepunkte zu überwinden, die freilich nicht mehr durch geradlinige Gesimse charakterisiert werden, sondern durch horizontale Folgen von Masswerkbögen, Ziergiebeln und Fialen. In der Feinheit der rhythmischen Bewegung, im einheitlichen Fluss der thematischen Variationen, in der vollkommenen Auflösung des Streites der wage- und senkrechten Linien ist dieser Erwinsche Entwurf das Schönste, was die Hochgotik irgendwo und -wann ersonnen hat. Halten wir dagegen das wirklich Ausgeführte! Verschwunden ist die als Uebergangsmotiv so unschätzbare (dem Triforium des inneren Aufbaus, dessen Bedeutung die Deutschen ja merkwürdig konsequent ignorierten, entsprechende) Galerie; ohne Aufenthalt steigen die freigelegten Stäbe von den Portalen bis hinauf zur Fensterbank des zweiten Geschosses, und hier wird nun anstatt der von Erwin beabsichtigten flüssigen Verschmelzung plötzlich ein harter Schnitt wagerecht durch die ganze Komposition gemacht — aber leider nicht einmal in gleicher Höhenlage mit dem ersten Gesims der Strebepfeiler. Das Stabwerk verdrängt sodann in sehr ungehöriger Weise die zentrischen Motive aus den grossen Wimpergen des Mittelportals und nimmt vollen Besitz vom zweiten Turmgeschoss, dessen Fenstergliederung es mit raffiniertem Effekt überschneidet. Die schlimmste Veränderung ist aber die Ueberhöhung dieser Fenster über den Scheitel der von ihnen flankierten Rose, wodurch in der Mitte eine ganz fatale Einknickung entsteht [1]). Und wie ist Erwins Schlussgalerie verkümmert!

Man sieht, dass Erwin dem freistehenden Gitterwerk, worin man die Signatur der Strassburger Fassade zu erblicken gewöhnt ist, eine viel massvollere Anwendung zugedacht hatte. Die technischen und ästhetischen Bedenken, die man mitten in der Bewunderung dieses Bravourstückes nicht hat unterdrücken können, treffen ihn wenig. Im Gegenteil, wenn die Strassburger Fassade trotz aller zerklüftenden Feinarbeit in der Gesamtwirkung doch eine der ruhigsten ist (neben der Notre-Dame von Paris), so verdankt sie das, nächst der Schönheit der grossen Verhältnisse, nicht zum wenigsten dem in Rede stehenden Kunstmittel: es mildert die sonst oft so hart und krud erscheinenden Vorsprünge der Turmstreben, indem es zwischen ihnen, durchsichtig und doch verbindend, gleichsam einen steinernen Spitzenschleier ausspannt [2]).

[1]) Zu vergleichen einerseits die Notre-Dame in Paris, wo die Rose höher steht die Seitenfenster, andererseits die Kathedrale von Reims, wo sie zwar tiefer ist, er durch eine kräftige Spitzbogenblende dies wieder gut gemacht wird.

[2]) Das Manuskript war schon aus meiner Hand, als die von Kurt Moriz-Eichborn seinem Buche »Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters« (Strass-

Ueber die Chronologie der nacherwinischen Bauführung fehlen die Nachrichten bis auf den Abschluss der dritten Turmgeschosse im Jahre 1365. Das Triforium über dem Mittelportal und das grosse Rosenfenster dürften Erwin noch nahe stehen. Jedenfalls sind die flankierenden Turmgeschosse im Gedanken wie in der Ausführung ganz bedeutend roher. Eine wahrhaft traurige Krisis kam aber über den Bau beim Abschluss des dritten Geschosses [1]). Nicht dass der Ausbau der Helme damals aufgegeben wurde, ist das schlimmste — das ist ja das Schicksal unzähliger anderer Kirchen auch gewesen —, es ist der Einfall, die Unfertigkeit dadurch bemänteln zu wollen, dass man zwischen den Turmstümpfen jenes unglückselige Mittelstück einschob. So viel bisher an Erwins Vermächtnis gesündigt war, es betraf nur Einzelheiten, jetzt aber wurde die Proportion des Ganzen zu Grunde gerichtet.

Von allen französischen Lösungen — auch der in dieser Hinsicht am weitesten vorgeschrittenen von S. Nicaise in Reims — unterscheidet sich Erwins Entwurf durch den sanften, nirgends durch Absätze unterbrochenen Kontur der Türme. Nur die oberste Krönung ist nicht ganz ausgereift; Erwin mochte sie als eine *cura posterior* ansehen. Merkwürdig ist sie gleichwohl als Versuch einer radikalen Neuerung. Der französische Turm, auch der des 14. Jahrhunderts noch (Taf. 414), unterscheidet klar zwischen den senkrechten Mauerabschnitten und dem pyramidalen Helm. Dieser ist immer als Dach charakterisiert, auch wenn er in Stein ausgeführt ist. Erwin dagegen kennt kein Dach mehr, sondern setzt die sich verjüngenden Stockwerke und die Eckmotive, die jene begleiten, so übereinander, dass eine unterbrechungslos pyramidale Silhouette entsteht in unmerklichem Uebergang von viereckigem zu achteckigem Horizontalschnitt. Das hier gestellte Problem fand seine durch grössere Einfachheit und Klarheit mustergültige Lösung im

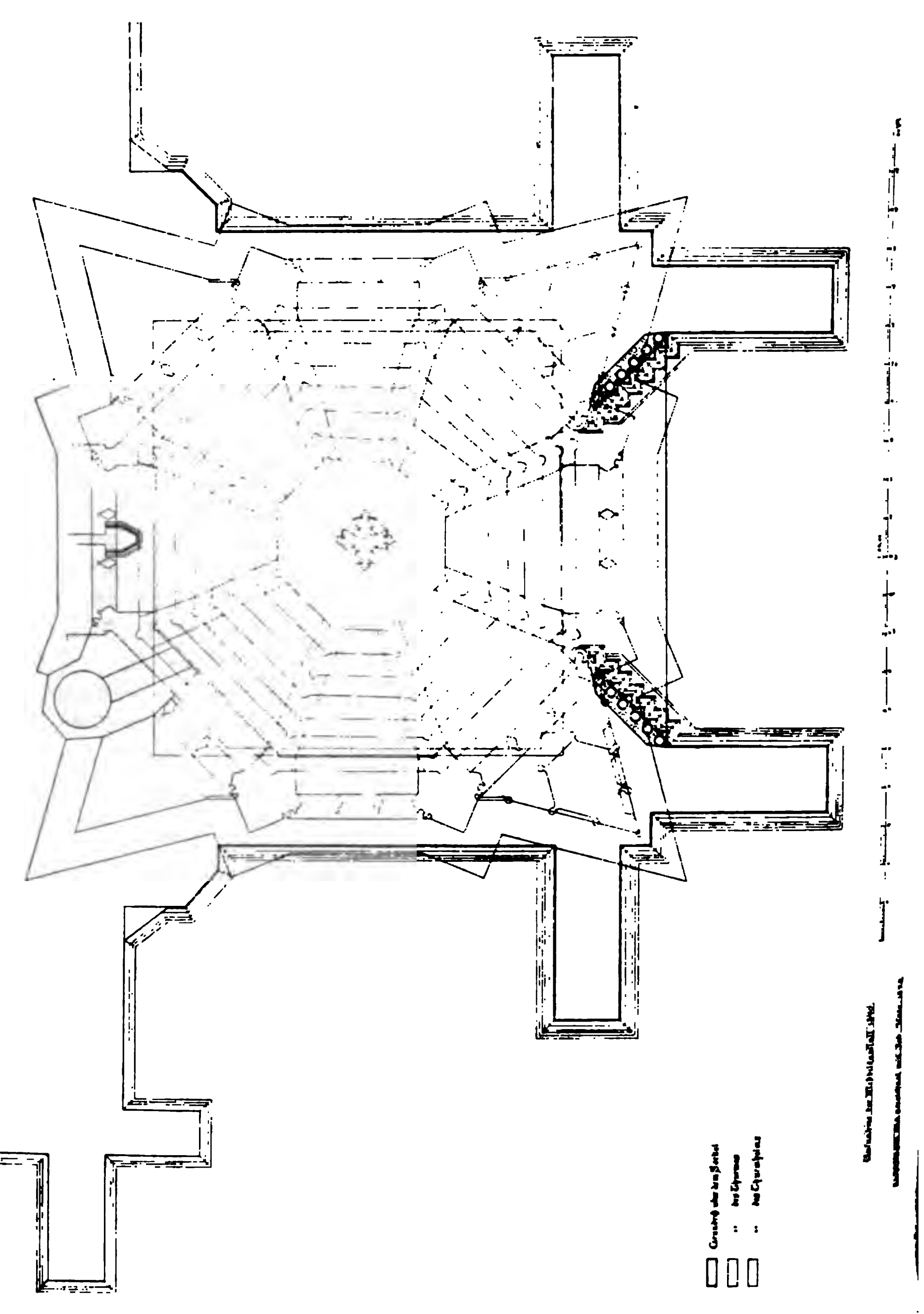
Münster von Freiburg. Die Aufgabe war hier freilich insofern leichter, als es sich um einen Einzelturm handelte, mithin die bei

---

burg 1899) eingelegte Untersuchung über die Strassburger Westfassade erschien. In der Beurteilung der Entwürfe A und B stimmt der Verfasser mit meinen Ausführungen in »Strassburg und seine Bauten« überein. Doch nimmt er vor dem Brande noch einen dritten Meister an und erst dieser dritte und unbegabteste, die ersten Abweichungen von B verschuldende, sei Erwin gewesen. Ausschlaggebend in der hierdurch sehr verwickelt gewordenen Frage scheint mir zu sein: was ist wahrscheinlicher: dass die Abweichung von B vor dem Brand oder dass sie nach dem Brand eingetreten ist? Da ich mich nach wie vor für das letztere entscheiden muss, kann ich die weiteren Folgerungen des Verfassers nicht annehmen.

[1]) Gute Bemerkungen hierüber in der Deutschen Bauzeitung 1894, 14. Juli.

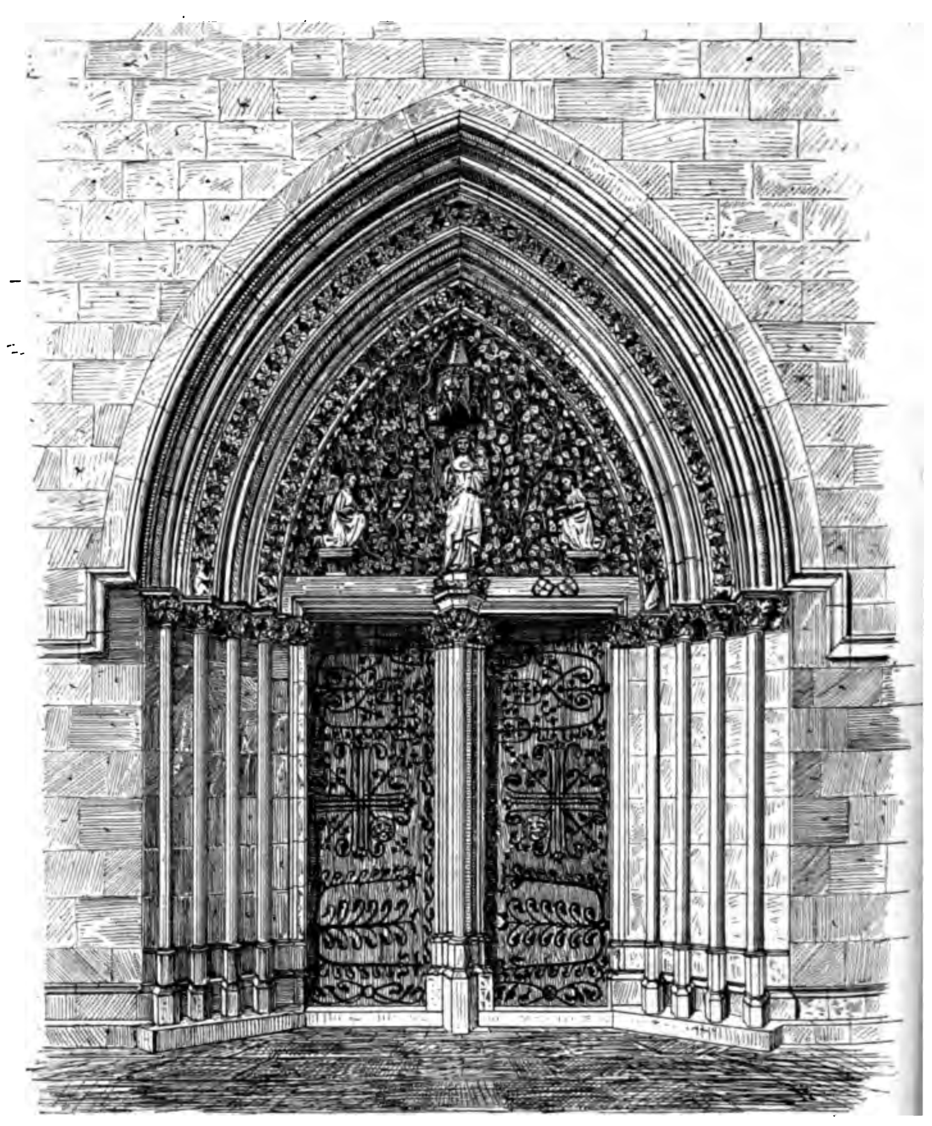
Doppeltürmen immer heikle Frage der Ablösung von der Mittelschiffsfront wegfiel. An einen einheitlichen Plan mit gewollter Kontrastierung der unteren und oberen Teile zu glauben, ist uns nicht möglich (und noch viel weniger an die Urheberschaft Erwins von Strassburg!). Der Unterbau wird in einer frommen Stiftung vom Jahre 1301 als vorhanden vorausgesetzt. Ueber die Erbauung des Achteckgeschosses und des Helms fehlt es an Nachrichten gänzlich; stilgeschichtlich stehen sie auf ungefähr derselben Stufe wie die Katharinenkirche in Oppenheim und die Katharinenkapelle am Strassburger Münster; das Mittel der Erbauungszeit, diese auf rund 30 Jahre geschätzt, wird also mit 1330 schwerlich zu spät veranschlagt sein. Der quadratische Unterbau ist höchst massig angelegt, mit weit vorspringenden Streben besetzt, sonst nur horizontal geteilt. Wie dann der zweite Meister es möglich gemacht hat, scheinbar unbekümmert um seinen Vorgänger sofort zum entschiedensten Vertikalismus überzuspringen und doch die Harmonie in keinem Hauptpunkte zu stören, ist eine grosse, nicht leicht zu verstehende Leistung. Wahrscheinlich ist es der aus dem Gegebenen vollendet schön weitergeführte Gesamtumriss, der als Dominante diese ausgleichende Wirkung hat. Jedenfalls ist im Unterbau das Achteck in keiner Weise vorbereitet; das Abgebrochene des Ueberganges wird aber sehr geschickt verdeckt durch die (an sich nicht wünschbare) Balustradengalerie und die für den schrägen Aufblick noch bedeutsamer als im geometrischen Riss sich geltend machenden Fialenkrönungen der Strebepfeiler. Das Oktogon ist als ein einziges Geschoss gedacht. Die vier nach den Fronten gerichteten Fenster sollten durchgehen; erst später sind sie der hier angelegten Wächterstube zuliebe in ihrem unteren Teil zugemauert worden. Daneben spielen die Diagonalseiten sozusagen eine zweite Melodie; scharf auf dreieckigem Grundriss vorspringend lösen sich ihre Streben in Tabernakel und Fialengruppen auf, die aber nicht bis zum Helmansatz hinaufreichen, sondern noch Platz für Fensterbögen lassen, analog den Hauptfenstern; es ist nicht möglich, das Mannigfaltige anmutiger und klarer zur Einheit zurückzuführen. Noch wichtiger sind diese Eckmotive aber für die Diagonalansicht; sie bietet einen so vollendet schönen Fluss der Umrisslinien, wie man an keinem gotischen Turm der Welt ihn wiederfindet. Auch der Freiburger hat seine Vorfahren in Frankreich — Laon, Senlis (Taf. 407). Er verhält sich zu ihnen wie die Erfüllung zur Verheissung — was man von Werken der deutschen Gotik doch nur selten sagen kann. Das gilt in besonderem und erhöhtem Masse von der Behandlung des Helms. Laon und Senlis zeigten eine Durchbrechung der Walmflächen desselben durch schmale Schlitze; dasselbe in der Form von Rosetten an einigen normännischen Kirchen (Taf. 413,



Münster zu Freiburg, Grundriss des Turmes (nach der Aufnahme der k. preuss. Messbildanstalt).

414); die Auflösung in klares Masswerk, das überall das Himmelsblau durchscheinen lässt, ist zum erstenmal vom Freiburger Meister gewagt und sicher die kühnste Emanzipation des absoluten Kunstzweckes vom Gebrauchszweck, zu der die gotische Bauidee gelangen konnte. (Eine Merkwürdigkeit, die auf unserer nach älteren Vorlagen gearbeiteten Aufrisszeichnung noch nicht zum Ausdruck kommt, ist die Schwellung des Helmes. Wie die Messbildaufnahmen feststellen lassen, besteht sie nicht in einer Kurvatur, sondern in einer zweimaligen Brechung der Kanten. Wahrscheinlich eine Folge des nicht rein quadratischen, sondern etwas oblongen Grundrisses im unteren Anfang.)

Elisabethkirche in Marburg (Taf. 480). Wir haben früher von der Möglichkeit gesprochen, dass sie ursprünglich als Zentralbau und auch mit einem zentralen Turm gedacht gewesen sei. Jedenfalls steht die mächtige Ausbildung des Westbaus, wie wir sie heute sehen, mit dem Grundriss nicht in rechtem Einklang. Zu der Annahme, dass sie ein späterer Baugedanke sei, passt es, dass die westlichen Joche des Mittelschiffs erst im Jahre 1314 ihre Gewölbe erhielten. Das schöne Portal könnte aber noch dem 13. Jahrhundert angehören, etwa der Zeit um 1280. Die altertümliche Komposition desselben ist für den hessischen Provinzialismus bezeichnend. Denn sie steht der romanischen Tradition noch ganz nah; am Gewände je vier Säulen, die Bogenläufe abwechselnd glatt profiliert und mit Laubwerk besetzt, das Bogenfeld von zierlichsten Rosen- und Weinranken übersponnen mit einer im Massstab sehr bescheidenen Madonnenstatuette; sonst kein Figurenschmuck, kein krönender Giebel. Das nun folgende Fenstergeschoss wird mit der Schliessung der Mittelschiffsgewölbe (1314) gleichzeitig sein. Die Türme wurden 1360 vollendet. — Die Fassade ist (ausgenommen die kleinlich aufgeputzte Krönung des Mittelschiffs, welche offenbar ein späterer Zusatz ist) ganz schmucklos gehalten, nur auf die ausdrucksvolle und harmonische Führung der grossen Linien vertrauend. Sie zur Frühgotik zu rechnen, wie der willkürliche Sprachgebrauch unserer Architekten sich oftmals erlaubt, ist gänzlich irreführend. Vielmehr spricht sich in ihr zum erstenmal mit Entschiedenheit derjenige Proportionsgeist aus, der für den deutschen Fassaden- und Turmbau des 14. und 15. Jahrhunderts vorbildlich wurde. Er beruht auf der Herrschaft der Vertikalen, wenn auch dieselbe hier nicht von Anfang an als entschieden, sondern mit gleichsam dramatischem Geist als aus dem Kampf mit der Horizontalen siegreich sich emporringend zur Darstellung gebracht wird. Die starken Vorsprünge der Strebepfeiler geben der Turmsilhouette eine durchgehende pyramidale Verjüngung — auch dieses ein Merkmal der reifsten Entwicklung.



Elisabethkirche in Marburg, Westportal.

Der Kölner Dom (Taf. 485). Im Jahre 1814, eben als die Begeisterung für die lange verachtete »altdeutsche« Baukunst Feuer fing, wurde auf dem Dachboden eines Gasthauses in Darmstadt ein ungeheures Pergament gefunden, das man als den Originalriss für die Westfront des Kölner Doms erkannte. In möglichst genauem An-

schluss an ihn ist in den Jahren 1842—1880 der Ausbau vollbracht. Es ist eine vielbeklagte Sache, dass das Mittelalter nur wenige gotische Fassaden vollendet und keine einzige nach einheitlicher Idee durchgeführt uns hinterlassen hat. Was die Ungunst der Zeiten uns schuldig geblieben war, hat der historische Sinn des 19. Jahrhunderts hier einmal nachholen wollen. Volle Freude an dieser That haben wir leider nicht gewonnen. Denn es ist, worüber bei ruhig vergleichendem Urteil niemand sich täuschen kann, nicht ein Werk der blühenden Manneskraft, sondern des beginnenden Greisenalters der Gotik hier künstlich ins Leben zurückgerufen.

Als Urheber des Entwurfs wird gewöhnlich, doch ohne stichhaltigen Grund, der »grosse« Meister Johannes, der Vollender des Chores, angenommen. Wir halten eine spätere Entstehung oder mindestens Ueberarbeitung für wahrscheinlicher, denn der Turm von Freiburg, dessen Helm das Vorbild für die Kölner abgegeben hat, war im Todesjahr des Meisters Johannes (1330) schwerlich vollendet. Ausführliche und nach Massstab gezeichnete Baurisse sind erst am Schluss des 13. Jahrhunderts aufgekommen und die ältesten unter ihnen beziehen sich allein auf Fassaden, deren komplizierte Verhältnisse am ehesten den Wunsch nach einer derartigen Orientierung hervorrufen mussten. Bis dahin wird man sich mit leichten skizzenhaften Andeutungen begnügt haben, während die genauen Bestimmungen erst mit der Ausführung selbst, welche die Wirkung an den Tag brachte, zur Reife kamen; dies mit ein Grund für die so häufigen Abweichungen vom ersten Gedanken. In die Abstraktionen eines geometrischen Risses sich hineinzufinden wurde den Architekten begreiflicherweise nicht leicht. Machen die nach der alten Methode gebauten Fassaden in der perspektivischen Wirklichkeit häufig einen besseren Eindruck, als in der geometrischen Reproduktion, so muss für den Kölner Dom das Gegenteil eingestanden werden: der Riss erweckt die Erwartung grösserer Proportionsschönheiten, als der Bau selbst wahr macht. Es hat eben der Entwerfer, durch das vor ihm auf dem Pergament stehende Bild getäuscht, die Verkürzung der oberen Teile nicht gehörig in Anschlag gebracht.

Epochen der Ueberreife kommen leicht dahin, dass sie in der Steigerung der materiellen Grösse die Deckung für das Defizit ihrer schöpferischen Phantasie suchen. Das ist auch das Verhängnis der Kölner Fassade geworden. Das Ausserordentliche an ihr sollte in der noch nie gesehenen Höhe der Türme liegen. Sie wurde der Länge des Gebäudes gleich gesetzt [1]). Das ist nun aber die unlebendigste Proportion, die sich finden lässt. Von den Näherungswerten des goldenen

[1]) Bei der Ausführung hat sich sogar ein Höhenüberschuss von einigen Metern geben (157). In Amiens hätten die Türme 100 m kaum erreicht, während die Länge s Gebäudes die gleiche ist wie in Köln.

Schnittes, die sich im Grundriss des Kölner Domes so vielfach einstellten, wusste der Fassadenmeister nichts mehr. So kolossale Höhensteigerung schickt sich auch nur für einen Einzelturm, weil dieser eher als etwas Isoliertes gelten kann. Doppeltürme dagegen müssen durchaus mit dem ganzen Gebäude als Gruppe zusammenkomponiert werden und deshalb demselben untergeordnet bleiben. — Betrachten wir nunmehr die Fassade für sich. Ihre allgemeine Idee ist der französischen Tradition entnommen. Diese aber ist hervorgewachsen aus der dreischiffigen Anlage und der daraus folgenden Dreimaldreiteilung. (Vielleicht war dies feste Gefüge ein Grund mehr für die klassische Epoche gewesen, mit fünfschiffigen Langhausanlagen sich nicht einzulassn.) Eine derartige Fassade vor ein fünfschiffiges Langhaus zu setzen ist zulässig, wenn das Mittelschiff allein breiter ist als zwei Abseiten zusammen. Dies war der Fall gewesen bei der Notre-Dame von Paris. In Köln aber ist das Mittelschiff enger und vergrössert sich die Grundlinie der Türme noch durch die starke Ausladung der Strebepfeiler. Unter diesen Umständen hätte es, nach Schnaases sehr zutreffender Bemerkung, einer neuen Erfindung bedurft. Besonders hätte der vermehrten Breite dabei Rechnung getragen werden müssen. Der Kölner Meister war indessen kein schöpferischer Geist, nur ein gebildeter Eklektiker. Die Revision des überlieferten Kompositionsschemas im Sinne des den Zeitgeschmack beherrschenden Vertikalismus — darüber ging sein Denken nicht hinaus. Als Basis seiner Türme die Breite zweier Seitenschiffe zur Verfügung zu haben mochte ihm sogar willkommen sein, weil dadurch erst die ungeheure absolute Höhe möglich wurde. Dass in dieser »quetschenden Enge« die Mittelschiffsfront so gut wie vernichtet wurde, hat ihm anscheinend nicht wehe gethan. Gleichzeitig sind die grossen nach der Breite gelagerten Gliederfolgen im Unterbau der französischen Fassade, die Portale und die Galerie, teils verkümmert, teils ganz verschwunden. Und kann etwas gröber verfehlt werden, als das Verhältnis des Mittelfensters zu den Seitenfenstern? Genug, vor lauter Konsequenz im Einzelnen ist das Ganze lahm und unentschieden geworden, haben die Türme die eigentliche Fassade förmlich aufgesogen. Was noch gut zu machen war, das haben die zweifellos sehr schön geratenen freistehenden Turmteile nach Kräften geleistet. Wenn ihnen die leichte Grazie ihres Freiburger Vorbildes fehlt, so ist das kein Grund zum Tadel; dies Kolossalgebäude stellte andere Forderungen; an harmonischem Reichtum und majestätischer Pracht werden die Kölner Türme auch von den raffiniertesten Kompositionen des 15. Jahrhunderts nicht überboten. Freilich behindert der kolossale Massstab insofern wieder die Wirkung, als es eines ganz entfernten Standpunktes bedarf, um die vorhandenen Vorzüge zu geniessen.

2. Die Gotik des späten Mittelalters.

Allgemeines.

Wir befassen in diesem Abschnitt den Zeitraum von ungefähr 1325—1525.

Deutschland hatte vom Frühling und Sommer des gotischen Stils nur einen knapp bemessenen Anteil gehabt. Um so mehr dehnte sich nun die herbstliche Phase in die Länge und Breite. Auf sie fällt das Doppelte der Zeit und mehr als das Doppelte der Denkmälerzahl, so dass sie im Gesamtbild des Stils, quantitativ wenigstens, die Herrschaft hat. Leider aber steht die Spätgotik Deutschlands nicht einmal auf derjenigen relativen Höhe, wie die Frankreichs, Englands, Spaniens; sie ist mit einem unüberwindlichen Zuge zur Mediokrität und Trivialität behaftet, ganz im Gegensatz zur ersten Epoche, in welcher wir, wenn auch nicht lauter Meisterwerke, so doch immer Werke von frischer Eigentümlichkeit gefunden haben. Deshalb wird für diesen Abschnitt viel mehr eine summarische Darstellung eintreten dürfen.

Falsch wäre es indessen, die ungünstige Bilanz lediglich aus einem Defizit der künstlerischen Potenz herzuleiten. Allgemeingeschichtliche Ursachen haben stark dazu mitgewirkt. Es wird nötig sein, uns über sie einen Ueberblick zu verschaffen.

Obenan müssen wir eingestehen, dass der Entschluss der deutschen Baukunst zum Uebergang in den gotischen Stil zu spät gekommen ist.

Zu spät einmal im Hinblick auf die französische Stamm- und Musterkunst, weil diese schon bis zu einem Punkte ihrer Bahn vorgerückt war, von dem aus für die deutsche nur noch beschränkte Möglichkeiten der Weiterentwicklung übrig blieben.

Zum anderen zu spät, weil die Aufforderung zu selbständiger Verarbeitung in einem Augenblick gestellt wurde, als das allgemeine Leben der deutschen Nation im Niedergang war.

Der romanische Stil, wie wir nicht vergessen wollen, starb in derselben Stunde mit dem alten deutschen Kaiser- und Königtum, der gotische feierte seinen Sieg in den fatalen Jahren des Interregnums. Sicher wären andere Wirkungen aus ihm hervorgegangen, wäre er anstatt in eine ebbende in eine Flutepoche der deutschen Gesamt-

geschichte gefallen. Für die Kunst konnte nichts Schlimmeres kommen, als der Richtungswechsel, der sich in diesen Jahren vollzog. Einst, von der Völkerwanderung ab bis zu den Romfahrten und Kreuzzügen, war der Süden, waren die alten Kulturlande des Mittelmeers das vornehmste Ziel der nationalen Expansionsbewegung gewesen; von nun ab war es der kulturarme, überlieferungslose Osten und Norden. Einst hatten Magdeburg, Hildesheim oder Bremen die Vorbilder für ihre Kunstunternehmungen in Rom, Ravenna, Benevent gesucht; jetzt sonderte sich Niederdeutschland vom übrigen deutschen Leben ab und bildete mit den den Slawen abgenommenen Kolonialländern eine Welt für sich, die sich auch einen eigenen Architekturstil, den Backsteinstil, erschuf. Derselbe nahm durch Ernst und Grösse der monumentalen Intention in der deutschen Baukunst des späten Mittelalters den ersten Platz ein; aber an allen den Eigenschaften, die nur das angehäufte Kapital einer alten Kultur gewähren kann, kam er gar sehr zu kurz. In dieser Hinsicht blieb das binnenländische Altdeutschland im Vorrang; jedoch den Blick in die Ferne verlor es, und der Massstab der Dinge verkleinerte sich. So fruchtbare Berührungen mit dem Auslande, wie die Kunst des 13. Jahrhunderts sie erfahren hatte, kamen im 14. und 15. nicht mehr vor.

Noch stärker war die Veränderung in den sozialen Grundlagen des Kunstbetriebes und der über diesen schwebenden geistigen Luft. Beginnen wir den Vergleich mit der Spitze. Schirmherren der Kirche zu sein, hatten die alten Könige als eine ihrer obersten und ernstesten Obliegenheiten angesehen, woraus sich praktisch eine umfassende Unterstützung der Bauunternehmungen der Bischöfe und Aebte ergab. Die Könige des späten Mittelalters wussten von solcher Verpflichtung nichts mehr. Sie hätten auch gar nicht die Mittel gehabt, ihr zu genügen. Was ein Otto I., ein Heinrich II., die ganze Reihe der Salier für die monumentale Baukunst gethan, nichts auch nur von ferne Achnliches ist einem Habsburger oder Luxemburger in den Sinn gekommen. Nur Karl IV. machte eine Ausnahme; sein Baueifer beschränkte sich aber auf seine böhmischen Erblande, auch war er in seiner Bildung halb Franzose, halb Italiener, ein Vorläufer der Renaissancefürsten. Höchst auffallend ist dann die Unthätigkeit der hohen Geistlichkeit. Wie weit war sie doch von dem oft bis zur Unklugheit erhitzten Eifer der früheren Jahrhunderte, die im Bauen ein Hauptkennzeichen vornehmer Bildung gesehen hatten, zurückgekommen! Freilich gingen die Bischöfe dieser Zeit nicht mehr aus der

hohen Schule der königlichen Kanzlei hervor, waren nicht mehr die in weltpolitischen Gesichtskreisen heimischen Ratgeber oder Widersacher der Kaiser; sie waren Landesfürsten geworden. Es liegt eine beredte Sprache in der Thatsache, dass in Deutschland — wir sprechen, wie immer in diesem Abschnitt, nur von Altdeutschland — die Spätgotik keinen einzigen Dom gebaut hat, während in Frankreich und England, in Italien und Spanien noch immer einige neue oder umfassende Umbauten der alten im neuen Stil entstanden. Was Deutschland an gotischen Kathedralen besitzt, mit jenen Ländern verglichen, eine spärliche Reihe, ist durchweg noch im 13. Jahrhundert begonnen worden. Ein ähnliches Defizit liegt bei den Klöstern vor. Ein Teil von ihnen war ebenfalls zu landesherrlicher Stellung gekommen, ein anderer verarmt. Neubauten wurden von ihnen nicht mehr unternommen, nur kümmerliche Ausflickungen des alten Bestandes. Einzig im Cistercienserorden lebte hie und da noch etwas von der alten grossen Baugesinnung wieder auf. Noch weniger war vom weltlichen Adel für die Kunst zu erwarten. Er konnte wohl gelegentlich Schenkungen machen im Sinne der immer mechanischer werdenden Werkthätigkeit, aber keine geistigen Impulse geben. Die Atmosphäre innerer Vornehmheit, welche die staufische Periode erfüllt hatte, war überall dahin.

In das Vakuum nun, das sich in den bis dahin führend gewesenen Schichten gebildet hatte, trat die neue soziale Macht des Bürgertums ein. Ihm ist es zu danken, dass die Kunst jetzt noch am Leben blieb. Bei weitem der grösste Teil aller Kirchen, die von 1300 ab in Deutschland gebaut worden sind, gehört den Städten an. Nun kam das Bürgertum den vermehrten Ansprüchen, welche der gotische Stil an die technische Seite der Kultur stellte, zwar bestens entgegen, aber man wird auch nicht verkennen, dass der Mittelstand niemals der rechte Boden für das sein kann, was man monumentale Kunstgesinnung nennt. Pfarrkirchen, Bettelordenskirchen, Familienkapellen wurden mit solchem Eifer gebaut, dass in unseren alten Städten der damals geschaffene Bestand meistens dem heutigen Bedürfnis noch genügt. Aber vor wirklich grossen Aufgaben erlahmte der Wille, versagte die Kunst. Man denke nur, wie kläglich die Fortsetzung der Strassburger Münsterfassade ausfiel und wie völlig jener ideologische Träumer, der den Entwurf zum Kölner Langhaus aufstellte, in Bezug auf die Leistungsfähigkeit seiner Zeit sich verrechnete. Indem die Baukunst des späten Mittelalters bürgerlich wurde, stieg sie

mit ihrem ästhetischen Ideal eine Stufe herab. Und dass sie um ebensoviel volkstümlicher geworden wäre, kann man nicht ohne weiteres einräumen. Volkstümlichkeit im weitesten Sinne ist weit eher dem romanischen Stile zuzuschreiben, weil er eine in der Denkweise ihrer verschiedenen Stände erst wenig differenzierte Gesellschaft hinter sich hatte. Die spätere Gotik wird aber geistig von einem einzigen Stande beherrscht. Gemässigter, praktischer Sinn im Entwurf, handwerkliche Gediegenheit in der Ausführung, aber auch hausbackene Plattheit oder spitzfindige Schnörkelei und gelegentlich etwas Protzentum — das sind die Durchschnittseigenschaften der Kirchenarchitektur des 14. und 15. Jahrhunderts, zu denen sich die Gegenbilder in der bürgerlichen Kultur dieser Zeit leicht finden lassen. Man begreift denn auch, dass die Architektur nicht die Kunst war, in der diese Gesellschaftsschicht ein volles Genüge fand. Es trat der aus der allgemeinen Kunstgeschichte bekannte Augenblick ein — in Deutschland gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts —, da der Baukunst die so lange geübte Vorherrschaft über das Gesamtleben der Kunst entschwand. Nicht aus ihrem Schosse, sondern aus dem der Malerei und Bildhauerei stieg bei den germanischen Völkern die Neuzeit der Kunst empor. Und im engeren Kreise der Architektur hat wieder die profane vor der kirchlichen den Vorzug der grösseren Lebendigkeit. Eine der Spätgotik allseitig gerecht werdende Darstellung kann deshalb von unserem Standpunkt aus nicht gegeben werden.

Im Geistesleben des 15. Jahrhunderts bekämpfen sich überall, ohne zum Austrag zu kommen, Realistik und Phantastik. Ein analoger Widerspruch bildet den Grundzug der spätgotischen Architektur: die Raumgestaltung im grossen wird einfach bis zum Nüchternen, begnügt sich mit Erreichung des praktischen Zweckes, vermeidet jede vollere, nur ästhetisch-symbolisch begründete Gruppenbildung, gibt der ungebrochenen Wandfläche einen Spielraum, der mit dem struktiven Prinzip des Stiles nicht vereinbar ist, verwischt auch die aus demselben Prinzip folgende Teilung der Decke — dagegen in den Einzelheiten herrscht prickelnde Unruhe und ein Hang zu malerischer Kontrastwirkung.

Ein Hauptergebnis der Vereinfachungstendenz, im Räumlichen sowohl als im Struktiven, ist das unaufhaltsame Umsichgreifen der Hallenkirche. Dieser Anlagetypus hat zwei Ausgangspunkte: die

westfälisch-hessische und die bairisch-österreichische Gruppe. Auf diese beiden war er im 13. Jahrhundert beschränkt; im 14. nahm er in allen deutschen Landschaften die Konkurrenz mit der Basilika auf; im 15. gewann er die Vorherrschaft über diese.

Es ist augenscheinlich, dass die Hallenkirche mit ihren mannigfachen Konsequenzen auf die Richtung des spätgotischen Geschmackes bedeutsam eingewirkt hat; zuerst aber waren es noch nicht ihre ästhetischen Eigenschaften, die ihr den Vorzug geben liessen, sondern gewiss am meisten die grössere Einfachheit der Konstruktion und daraus folgend die grössere Sparsamkeit der Bauausführung. Das Prinzip der Hallenkirche kommt am reinsten zur Erscheinung, wenn die drei parallelen Schiffe sowohl gleiche Höhe, als gleiche Spannweite haben. Dann wird der Schub der mittleren Gewölbe durch die seitlichen völlig neutralisiert und die Binnenpfeiler stehen nur unter senkrechter Belastung, während die Aussenmauern mit ihren Streben nur den Gewölbeschub der äusseren Schiffe auszuhalten haben. Dies für die Stabilität günstigste Verhältnis bildete aber in der Praxis keineswegs die Regel; meistenteils konnte man sich von der gewohnten grösseren Breite des Mittelschiffs nicht trennen. In diesem Fall blieb vom Schub der Mittelgewölbe ein unausgeglichener Rest übrig, und es müssen sowohl die Binnenpfeiler als die Strebepfeiler stärker gebildet werden, wenn sie auch bis zu einem gewissen Grade füreinander eintreten können. Infolgedessen ist eine sehr wechselnde Mächtigkeit der Mittelpfeiler erlaubt; sie steigt bis zu einem Drittel und verringert sich bis auf ein Zwölftel der lichten Schiffsweite. Weiter treten Unregelmässigkeiten im Querschnitt der Gewölbe ein. Gleichheit der Kämpfer- und Scheitelhöhe wird bei Ungleichheit der Schiffsbreiten nur dann möglich, wenn die Wölbungslinie im Mittelschiff unterspitz, in den Seitenschiffen überspitz gebildet wird (Beispiel S. Stephan in Mainz Tafel 473, 2). Dabei tritt aber eine ungünstige Verteilung der Drucklinien ein, insofern die vom Mittelgewölbe ausgehende zu flach, die seitlichen zu steil sind. Meistens zieht man es deshalb vor, eine der beiden Höhengleichungen aufzugeben. Wollte man für die Scheitel gleiches Niveau haben, so rückte man durch Stelzung die seitlichen Kämpfer so viel als nötig in die Höhe (Beispiele Taf. 473, 1, Taf. 477, 2); oder umgekehrt, man legte alle Kämpfer in gleiche Höhe, dann aber notwendig die Scheitel der Seitenschiffe niedriger als die des Mittelschiffs. Diese zweite, in formaler Hinsicht günstigste Fassung — die auch konstruktiv unbedenklich ist, wenn durch Uebermauerung der

Quergurten in den Abseiten eine fortlaufende Versteifung der Mittelgewölbe erreicht wird — hat indessen nur im westfälischen Uebergangsstil häufige Anwendung gefunden, während später die andere, von der hessischen Schule vertretene, mehr Anklang fand. Noch weniger zu loben ist die im 15. Jahrhundert verbreitete Modifikation, bei der die Ueberhöhung des Mittelschiffs so weit getrieben wird, dass über den Scheidbögen sich Wandflächen bilden (Taf. 473, 475); sie bedeutet eine augenfällige Entartung.

Das Wesen der Hallenkirche liegt nun nicht im Querschnitt allein; es kommt um so kräftiger und wertvoller zur Erscheinung, je allseitiger es im Verhältnis zur Basilika antipodisch sich ausspricht. Dahin gehört vor allem die Indifferenz in Bezug auf das Richtungsmoment. Es müssen nicht nur die Schiffsbreiten einander gleich sein, sondern das Mass derselben muss auch mit denen der Längsabteilungen ungefähr gleich gesetzt werden, so dass das Auge in jeder Richtung immer dasselbe System vor sich hat. Diese ganz konsequente Ausbildung wird aber nur selten erreicht. Am nächsten kommen ihr einige Kirchen im klassischen Lande des Hallenbaus, in Westfalen. Wer das Raumbild der Wiesenkirche in Soest oder der Lambertikirche in Münster im Gedächtnis hat, wird in den langgestreckten Hallen Süddeutschlands über das Gefühl der Halbheit nicht hinauskommen. Sie erscheinen leicht wie Verkümmerungen der Basilika und nicht mehr als das. Das perspektivische Bild ist dürftig im Vergleich mit der an wagerechten Richtungslinien reicheren Basilika.

Unverträglich mit dem Wesen der Hallenkirche ist der kreuzförmige Grundriss. Der Verzicht auf denselben war nur ein Moment mehr in der Reihe von Abschwächungen des Rhythmischen, die bei der Hallenanlage unvermeidlich, aber auch für den Baugeist der Spätzeit überhaupt bezeichnend sind. Wenn wir Hallenkirchen mit Querschiff finden, so ist dasselbe beinahe immer aus einer älteren Anlage herübergenommen. (Nur in der hessischen Schule gehören sie, dem Beispiel der Elisabethkirche von Marburg folgend, zum Plan.)

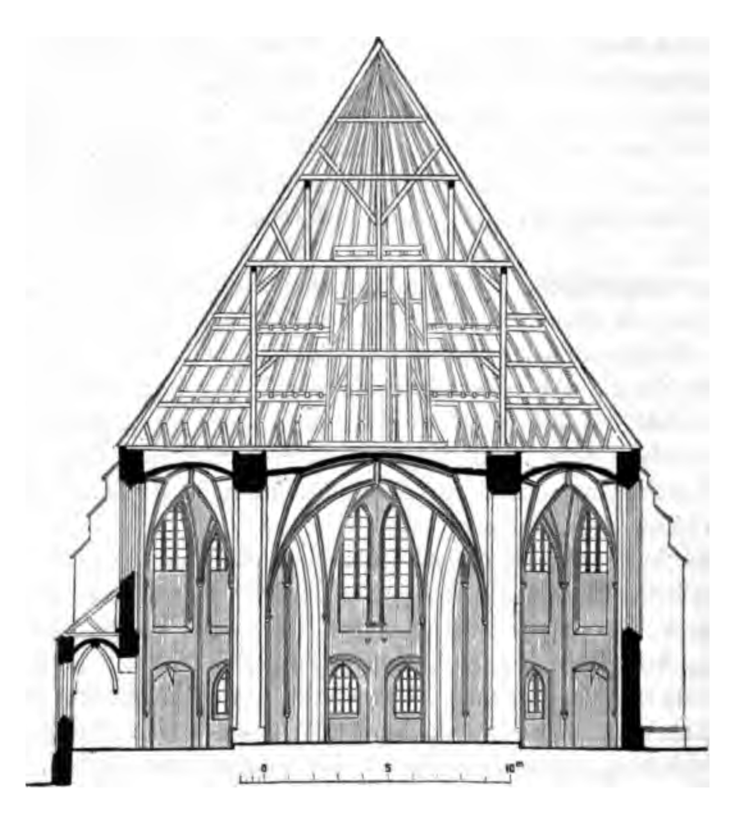
Ein schwieriges Problem bot die angemessene Gestaltung des Chors. Wohl die beste Lösung war die einfachste und älteste in jenen westfälischen Hallenkirchen des Uebergangsstils mit plattem Schluss der Seitenschiffe und vorspringendem Quadrat am Ende des Mittelschiffs. Voraussetzung für die günstige Wirkung war hier allerdings die in die Breite gehende Proportionierung des Aufbaus. Zu den gesteigerten Höhenverhältnissen der späteren Zeit hätte der schlichte

quadratische Chorgrundriss weniger gut gepasst, man wählte regelmässig eine polygonale Apsis, oft mit Einschiebung eines gestreckten Langchors, oder drei parallele Apsiden, wobei es nicht ganz leicht war, die seitlichen in gehöriger Unterordnung zu halten. Vgl. die verschiedenartigen Lösungen Taf. 451, 453, 454. Unerwartet häufig wird dann konzentrische Herumführung der Abseiten angewendet, die im allgemeinen den Deutschen keineswegs ein geläufiges Motiv war. Der ursprüngliche Charakter desselben verändert sich dann auch durch die hallenmässige Uebersetzung, d. h. die Annahme gleicher Höhe des Umgangs mit dem Binnenchor, vollständig. Der innere Aufbau wirkt kühn und neu, aber keineswegs klar in seiner Beziehung zur geometrischen Grundform, die Aussenansicht schwerfällig. Gleichwohl sind schon unter den ältesten süddeutschen Hallenkirchen mehrere in dieser Weise angelegt (Zwettl, Kreuzkirche in Gmünd, S. Sebald in Nürnberg).

Ein empfindlicher Punkt bei der Hallenanlage ist die Beleuchtung. Namentlich in allen den Fällen, wo die Mittelgewölbe höher liegen, werden dieselben finster und lastend (höchst fatal z. B. in der Stephanskirche in Wien). Aber auch wenn dieser Fehler vermieden ist, behält der Ausblick auf die immer tief herabgezogenen Seitenfenster etwas Zerstreuendes, sehr zum Schaden der einheitlichen Raumwirkung. Wieviel weiser berechnet war die Lichtführung in der Kathedrale von Poitiers (Taf. 109) gewesen.

Durchweg unbefriedigend ist endlich die Aussenansicht in ihrer schwerfälligen Massenhaftigkeit. Sie gewährt keinen Aufschluss über die innere Einteilung. Sie gibt dem Dach eine ungebührliche Ausdehnung und Bedeutung. Diejenige Anlage, die der inneren Einteilung am meisten gerecht werden würde, wäre eine mit drei parallelen Längsdächern; allein es erhellt sofort, dass sie in Bezug auf die Wasserableitung unzweckmässig ist. In einigen Landschaften, namentlich in Preussen und Holland, findet sie sich indessen nicht ganz selten. Besser in dieser Hinsicht ist es, nur dem Mittelschiff ein durchlaufendes Satteldach zu geben, den Seitenschiffen aber isolierte Querdächer, je eines über jedem Joch, wobei dieselben entweder selbständige kleine Giebel erhalten können (Taf. 472, 2) oder nach vorn abgewalmt werden. Diese Lösung war in der älteren Zeit der Hallenarchitektur wahrscheinlich die gebräuchlichste (so noch am Dom von Minden, Münster zu Hameln, S. Elisabeth in Marburg, Liebfrauen in Friedberg, S. Blasien in Mühlhausen) und nur ihre verhältnismässige

Kompliziertheit und Kostspieligkeit kann es gewesen sein, welche später einer einfacheren, künstlerisch erheblich roheren Form den Vorzug geben liess: der Ueberbauung der drei Schiffe mit einem einzigen, wie natürlich kolossalen Sattel. (Als Beispiel beistehend die Johanneskirche in Stargard in Pommern.) Derselbe zieht einen entsprechend kolossalen Giebel nach sich, verrät nichts von der dreischiffigen Teilung der Innenanlage, erschwert den Anschluss sowohl der



Turmanlage als des Chors. Die Anlage von Reihen müssiger Ziergiebel an den Langseiten ist eine Gegenmassregel von zweideutigem Wert.

Die Trockenheit und Poesielosigkeit, der die Mehrzahl der deutschen, d. i. spätgotischen Hallenkirchen verfallen ist, könnte leicht zu einem verwerfenden Urteil über die ganze Gattung führen. Dass ihr doch sehr hohe und nur ihr eigentümliche Schönheitswerte innewohnen können, lehren einige unserer Denkmäler aus der Frühzeit, wie der Dom von Minden, und vor allem die unvergleichliche Kathedrale von

Poitiers. Diese Vorzüge haben freilich mit der spezifischen Natur des Gotischen wenig zu thun; sie liegen nicht sowohl in der reich bewegten Darstellung des »Organischen«, als in der »Raumkunst«. Sie fordern, um an den Tag zu kommen, ein besonders fein gestimmtes Proportionsgefühl, und wie immer, so ist auch hier das Einfachste das Schwerste.

Eine Abart bilden die zweischiffigen und vierschiffigen Kirchen. Wir denken hier nicht an die durch zufällige Umstände entstandenen, die entweder verstümmelte oder unsymmetrisch erweiterte Basiliken sind, sondern an die planmässig so angelegten; diese gehören immer in die Klasse der Hallenkirchen. Einige Proben auf Tafel 455. Eine reichhaltige Aufzählung von Beispielen in Ottes Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, 67, wo sich zeigt, dass Anlagen dieser Art in allen Teilen Deutschlands vorkommen, am dichtesten in den österreichischen Landen. Einschiffige Anlagen sind ebenfalls häufig, doch nur bei Kirchen geringeren Ranges.

In der basilikalen Komposition hat die Spätgotik nichts Eigentümliches, wenn auch die Auswahl der Grundrisse bestimmte Neigungen und Abneigungen erkennen lässt.

Wir nennen zuerst die verhältnismässige Häufigkeit fünfschiffiger Anlagen. Sehr wahrscheinlich hat hierzu das Beispiel des Kölner Domes stark mitgewirkt. Wir kennen eine Anzahl dreischiffig begonnener Kirchen, die erst im Verlauf des Ausbaus zu fünfschiffigen gemacht wurden: die Münster von Ulm und Ueberlingen, S. Viktor in Xanten, S. Thomas in Strassburg, die Dome von Augsburg, Utrecht, Antwerpen und wohl noch manche andere Kirchen der Niederlande; dann die fünfschiffigen Hallenkirchen S. Marien in Mühlhausen, S. Severi in Erfurt, sowie mehrere im norddeutschen Backsteingebiet. Nicht so häufig wie in West- und Südeuropa sind die dreischiffigen Anlagen mit fortlaufenden Kapellenreihen; auch gehören hier die meisten in die letzte Spätzeit.

Ein charakteristischer Zug ist der keineswegs auf die Hallenkirchen beschränkte, auch unter den Basiliken weit verbreitete Verzicht auf die Kreuzform; wo man spätgotischen Kirchen mit Querschiff begegnet, wird man immer zusehen müssen, ob sie nicht durch ältere Zustände des Gebäudes bedingt sind.

Derselben Schwäche des rhythmischen Gefühls begegnen wir in den Choranlagen dieser Zeit. (Man denke zurück, was dieselbe für

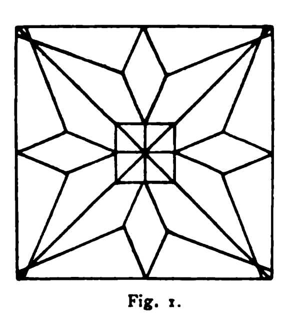
die Entwicklung des romanischen Stils bedeutet hatte!) Nichts ist bezeichnender, als dass das französische Schema des Umgangs mit Kapellenkranz in Deutschland schlechterdings nicht hat Fuss fassen wollen. Die Bauwerke, die es sich im 13. Jahrhundert angeeignet hatten, blieben ohne Nachkommenschaft; im 14. und 15. Jahrhundert kommt es ganz selten vor, wo dann immer erneute französische Anregung entweder nachgewiesen werden kann, oder zu präsumieren ist: Dome zu Prag, Augsburg, Freiburg, entartet in Kuttenberg und Kollin. Dagegen ist etwas sehr Häufiges seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die Anlage mit Umgang, aber ohne Kapellenkranz, und zwar noch häufiger als bei Basiliken bei den Hallenkirchen. Hier bleibt fast keine Aehnlichkeit mehr mit dem französischen Prototyp übrig. Ebenso in denjenigen Anlagen, die zwar der Sache nach einen Kapellenkranz besitzen, aber lediglich als Raumausfüllung zwischen den Strebepfeilern, was hinsichtlich des architektonischen Gedankens ganz etwas anderes ist. Uebrigens haben bei der Vereinfachung der Choranlagen auch sachliche Gründe mitgewirkt. Es ist daran zu erinnern, dass in der deutschen Spätgotik nicht die Kathedralarchitektur die führende ist. Die Stadtkirchen waren fast alle Pfarrkirchen und diesen fehlt ein zahlreicher Klerus mit stattlichem Chordienst.

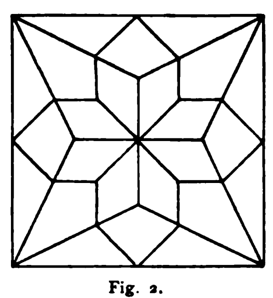
Eine Hauptschwierigkeit des französischen Chors, zumal für die Disposition der Pfeiler und Bögen, hatten wir seiner Zeit in dem Grössenunterschied der Seiten des inneren und des äusseren Polygons kennen gelernt. Sie musste sich, sobald man die Kapellen wegstrich, verschärft geltend machen; der Bogen über der grösseren äusseren Polygonseite bedeutet nicht mehr eine Oeffnung gegen eine wieder aus einem (kleineren) Polygon abgeleitete Kapelle, er bedeutet einen Abschluss. Man sehe, wie z. B. am Chor des Halberstädter Domes die auf die Polygonseiten fallenden Fenster viel breiter sind als die am Langchor. Teilweise beseitigt ist dieser Missstand in der Liebfrauenkirche in Worms (Taf. 450), der Marienkirche in Osnabrück etc. durch Verdoppelung der Fenster, wobei freilich gegen alle bisherige Regel der in der Mittelachse liegenden Arkade des Binnenchors nicht wieder eine Oeffnung (Fenster), sondern ein fester Körper (Pfeiler) antwortet. Bei Hallenkirchen war eine solche Ausgleichung des inneren und äusseren Systems noch dringender erwünscht. Sie führte schnell dahin, den Gedanken der konzentrischen Responsion überhaupt fallen zu lassen, um wenigstens die äusserliche Harmonie zu retten: d. h. das äussere Polygon erhielt m e h r Seiten als das innere, dafür aber

von näherungsweise gleicher Grösse (Taf. 449, 450). Für den Binnenchor bildete der Dreiachtelschluss die fast unverrückt feststehende Formel; die Seitenzahl des Umganges wechselte zwischen 5, 6, 7, 8, 9. Man sieht: die Scheu vor geradzahliger Teilung, die bis dahin eine unbedingte gewesen war, ist verschwunden — sehr verräterisch für das verkünstelte und zugleich abgestumpfte Gefühl der Spätgotik — ähnlich, wie ja auch jetzt erst zweischiffige und vierschiffige Kirchen zugelassen werden. Das früheste Beispiel eines Chors mit gerader Seitenzahl und folglich einem Pfeiler in der Mittelachse, noch aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, gibt der Ostchor von Naumburg (Taf. 167). Am häufigsten und auch am erträglichsten ist die in Rede stehende Anomalie bei Hallenkirchen und, was vieles miterklärt, bei figurierten Gewölben; ihre Uebertragung auf die Basilika (Beispiele: Freiburg, Kuttenberg, Wesel) lässt sich durch nichts rechtfertigen: sie bringt zu den übrigen Uebelständen noch spezielle für die Stellung der Strebebögen.

Die Veränderungen in der Detaillierung der Gewölbe und ihrer Stützen erscheint gegen die streng organische Gesetzlichkeit der Hochgotik als Willkür; indessen rührt die Abkehr von diesen Gesetzen doch nicht daher, dass man sie nicht mehr verstanden hätte, sondern daher, dass man ihnen nicht folgen wollte, weil sie anderen, jetzt höher geachteten Absichten im Wege gewesen wären — Absichten, die mit den bisher wahrgenommenen allgemeinen Tendenzen um so besser im Einklang stehen. Die in der Spätgotik, wenn nicht geradezu obligatorische, so doch beliebteste und bezeichnendste Form der Gewölbe waren die figurierten, gemeinhin unter dem Namen Stern- und Netzgewölbe zusammengefasst. Ist hier nicht am Ende der übliche Vorwurf der Willkür doch im Unrecht? Denn diese vervielfältigte Verästelung des tragenden Gerippes bei gleichzeitiger Verkleinerung und Erleichterung der Füllflächen, ist sie nicht das natürliche, das erst völlig konsequente Ergebnis des gotischen Prinzips der Lastenverteilung? Die Bejahung dieser Frage würde freilich zu dem sonderbaren Schluss führen, dass in Frankreich die Gotik sich selbst am wenigsten verstanden hätte. Denn in der Frühzeit hatte sie das sechs- und achtteilige Gewölbe, logisch die Vorstufe zum Sterngewölbe, schon besessen; anstatt aber zu letzterem fortzuschreiten, hat sie sich in der klassischen Epoche auf das einfache Kreuzgewölbe beschränkt, und selbst in der Spätzeit der figurierten Gewölbe nur in bescheidenem

Umfange und sichtlich unter fremdem Einfluss bedient. Für England ist die Entstehung aus der sechs- und achtteiligen Form allerdings wahrscheinlich. Für Deutschland wiederum nicht. Dem Vorteil, dass man die Kappen wegen ihrer Kleinheit aus freier Hand ausführen kann, steht die vermehrte Steinmetzarbeit an den Rippen gegenüber.


Fig. 1.


Fig. 2.

Das zu Gunsten der figurierten Gewölbe am schwersten ins Gewicht Fallende waren unseres Erachtens durchaus die formalen Eigenschaften, und zwar nicht allein das buntbewegte Linienspiel, sondern auch die dem allgemeinen Raumgefühl dieser Zeit höchlichst entgegenkommende Verhüllung und Verschleifung der im einfachen Kreuzrippensystem gegebenen scharfen rhythmischen Gliederung.

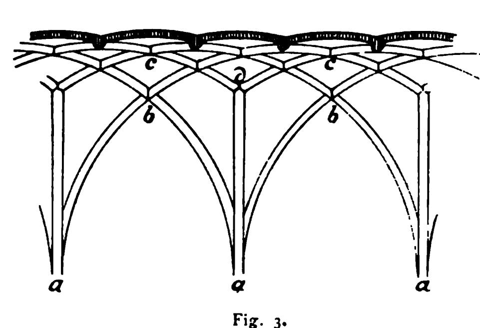


Fig. 3.

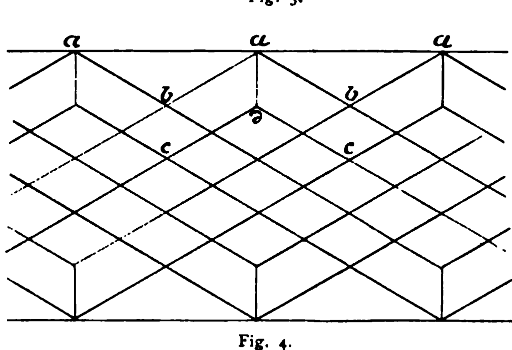


Fig. 4.

— Das Sterngewölbe (Fig. 1) in seiner ersten Fassung ist ein Kreuzrippengewölbe, vermehrt um eine Anzahl Zwischenrippen; da nun sämtliche Rippen — schon aus Bequemlichkeit des Steinmetzen — dieselben Profile und dieselbe Stärke erhalten, so wird der Rangunterschied hinsichtlich der konstruktiven Leistung verwischt und durch die Vermehrung der Zahl die selbständige Bedeutung des einzelnen Gliedes entwertet. Es war also für den neuerungslustigen Witz gar kein so grosser Schritt, auch wohl die Kreuzrippen ganz wegzulassen und alles auf die Sekundärrippen zu stellen (Fig. 2). Dieses kecke Beiseitewerfen der Form,

die bis dahin als Grund und Halt des ganzen Systems im Bewusstsein gelebt hatte, fand grössten Beifall und reissend schnelle Verbreitung. Schliesslich wurden die Rippen alle miteinander gebrochen. Hiermit

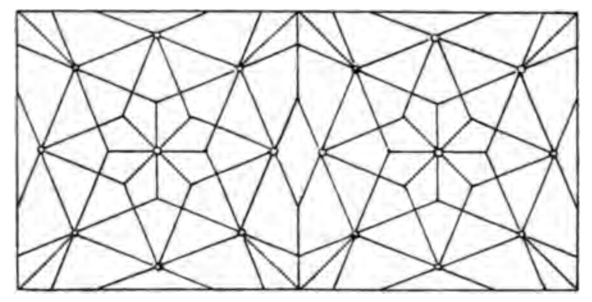


Fig. 5. Sterngewölbe der Spätzeit (S. Kastor in Koblenz).

ist der Uebergang zu den Netzgewölben gewonnen. In ihnen sind nicht nur die Kreuzrippen, sondern auch die Gurtrippen verschwunden und damit überhaupt die Jocheinteilung; es entsteht ein durch das ganze Schiff durchlaufendes Muster. Dem Auge als Tonnen-

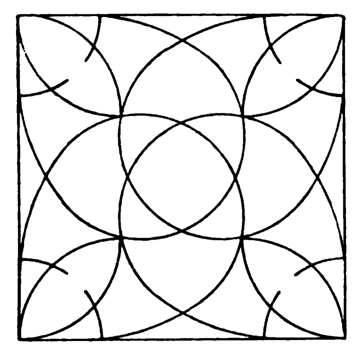


Fig. 6. Münster zu Strassburg, Katharinenkapelle, 1543.

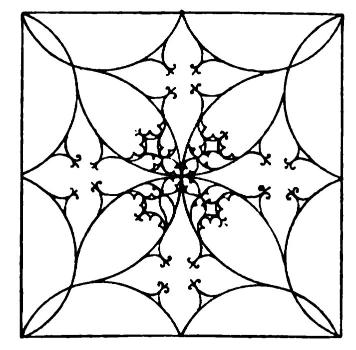
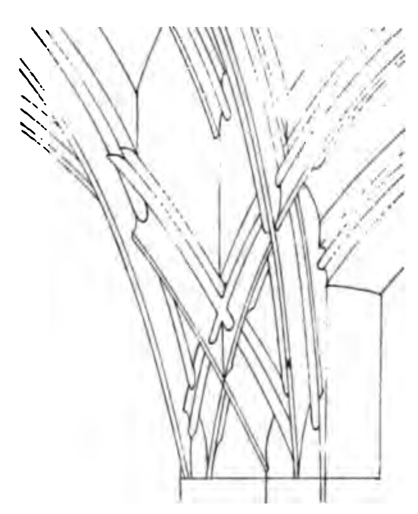


Fig. 6. Köln, Kapitolkirche, 1466.

gewölbe mit Stichkappen erscheinend, unterscheidet sich die Konstruktion gleichwohl von diesem dadurch, dass sie mit Kappen auf Rippen gewölbt ist, und dass die Kappen eine selbständige, von der Cylinderfläche beliebig abweichende Busung haben können (Fig. 3 u. 4). In der spätesten Zeit öfters wirkliche Tonnengewölbe mit dekorativ unterlegten Rippen. Ersichtlich kommen die figurierten Gewölbe besonders dem Formengeist der Hallenkirche entgegen; für basilikale Anlagen kann die Verwischung der Jocheinteilung nie ein Vorteil sein.

In der spätesten Zeit des Stils, besonders im 16. Jahrhundert, sind dann noch folgende Modifikationen beliebt: Krümmung der Rippen nach der Horizontalprojektion (Fig. 6, 7 u. Taf. 478); Einschiebung von Masswerk; Besetzung mit Hängebögen; Verdoppelung des Rippensystems in der Weise, dass nur das obere mit Kappen ausgefüllt ist, das untere blosses Skelett bleibt.

Stellen wir die figurierten Gewölbe Deutschlands mit denen Englands — welche beide Gebiete von dieser Form den meisten Gebrauch gemacht haben — in Vergleich, so fällt derselbe nicht zu Gunsten der Deutschen aus. Die Rippen sind magerer, insbesondere treten sie weniger über den Grund vor und entbehren des für England charakteristischen Reichtums der Schlusssteine. Wer die Gattung nur aus Deutschland kennt, ahnt nicht, welche Fülle, Pracht und Kraft des allgemeinen Eindrucks in ihr erreicht werden kann.



Gewölbeanfänger mit Rippenüberschneidung (Kapelle am Domkreuzgang in Regensburg).

Die Anfänge des figurierten Gewölbes in Deutschland geschichtlich klarzulegen ist schwerer, als man glauben möchte. Lange galt die »Briefkapelle« bei der Marienkirche in Lübeck für das älteste Beispiel (1311). Es wurde daran die Vermutung des Imports aus England geknüpft. Jetzt hat Steinbrecht (Thorn im Mittelalter S. 29) mehrere in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückreichende Beispiele im preussischen Ordensgebiet nachgewiesen, für die er autochthonen Ursprung sehr entschieden in Anspruch nimmt. Es sind: Chor der Jahanniskirche in Thorn bald nach 1250, Schlosskapellen in Lochstedt 1275, in Rheden 1300, in Marienburg 1309. (Indes ist die Voraussetzung, die Steinbrecht von Quast herübergenommen hat, dass die ältesten Sterngewölbe Englands die der Ladychapel in Lichfield 1296—1321 seien, irrig; sie kommen schon im Langhaus der Kathedrale von Lincoln 1209—1235 vor, dann im Chor der Kathedrale von Ely, vollendet 1252 u. s. w.) Ein ebenfalls primitives Sterngewölbe in der Kapelle des Römling in Regensburg wird von Rud. Redtenbacher an das Ende des 13. Jahrhunderts gesetzt und ein gleiches in der Sakristei des Wormser Domes

soll nicht viel jünger sein. Trotzdem in keinem dieser Fälle an direkten englischen Einfluss zu denken Anlass ist, halten wir doch für möglich, dass eine ungefähre Kenntnis der englischen Erfindung bei den Bauleuten des Kontinents verbreitet war, wie denn in der That schon Villard von Honnecourt ein Sterngewölbe in sein Skizzenbuch einzeichnet. Das Wesentliche war doch, dass Verhältnisse eintraten, welche die Anwendung empfahlen, und dies war zuerst der Fall bei kleinen kapellenartigen Räumen und generell im Backsteinbau, in dem die Verwendung von Rippensteinen kleinsten Formats die Vermehrung der Rippenzahl nahelegte. Die Anwendung im grossen beginnt mit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie hängt wahrscheinlich mit der Ausbreitung der Hallenkirchen wenigstens mittelbar zusammen.

Vereinfachung im Ganzen, Komplikation in den Einzelheiten — dieser für die Spätgotik allgemein gültige Satz lässt sich als leitender auch in der Gestaltung der Pfeiler wiedererkennen. Es soll vor allem der Uebergang von der Stütze zur Last nicht mehr bestimmt artikuliert werden, sondern in unmerklichem Fluss sich vollziehen. Das geschieht am vollkommensten, wenn der Horizontalschnitt des Pfeilers einfach als Summe der Scheidbögen- und Rippenprofile gegeben wird, Dienst und Rippe also eins geworden sind; alsdann fällt das Kapitell als überflüssig aus. Diese klarste Fassung des Gedankens kam indes verhältnismässig selten zur Ausführung (klassisches Beispiel: die Wiesenkirche in Soest Taf. 472). Denn die Spätgotik liebte es zwar, einen Gedankengang gelegentlich bis auf die äusserste Spitze zu treiben, aber noch häufiger fehlte ihr die Beharrlichkeit; sie durchkreuzte ihn mit einem irrationellen Zwischeneinfall. So waren die beliebtesten Formen zusammengesetzter Pfeiler die, bei denen nur ein Teil des Grundrissprofils unmittelbar in den Bogen (meistens den Scheidbogen) überging, ein anderer Teil mit kleinen Kapitellen absetzte. Sodann sind im Grundriss Abweichungen von der zentrischen Symmetrie sehr häufig. Fällt die längere Achse in die Querachse des Gebäudes (z. B. Dome von Prag und Meissen, Münster zu Ulm), so entspricht das der Druckrichtung des Gewölbes; die spätere Zeit hat jedoch viel häufiger das umgekehrte Verhältnis angewendet. (Beispiele am Schluss des Atlas.)

Die vom doktrinären Geist des 14. Jahrhunderts gesuchte, mehr oder minder vollständige Uebereinstimmung zwischen Pfeilergrundriss und Gewölbeanfänger fand noch ein anderes Hindernis in dem Umsichgreifen der figurierten Gewölbe. Wir können die dadurch hervorgerufenen Schwankungen nicht im einzelnen verfolgen. Das Ende

war ein totales Umschlagen: nicht mehr Uebereinstimmung, sondern Kontrast wurde die Losung. Die übertriebene Komplikation der Gewölbegliederung nötigte zur Rückkehr auf den gliederlosen Rund- oder Achteckspfeiler. Derselbe ist von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab die vorwaltende Form. Die Klärung, die auf dieser Grundlage leicht hätte herbeigeführt werden können, kam aber nicht zu stande. Es finden sich zwar einerseits nicht selten Lösungen, die denen der Frühgotik verwandt sind; d. h. der einfache Pfeiler erhielt ein einfaches Kapitell als Lager der Gewölberippen (Beispiele: S. Lambert in Münster Taf. 477, Seitenschiffe im Ulmer Münster Taf. 467, Weil die Stadt Taf. 475); war der Gewölbeanfänger zu stark, so half man sich wohl mit Kragsteinen durch (Mittelschiff in Ulm). Häufiger siegte doch die hartnäckige Abneigung gegen jede accentuierte Kapitellbildung. Dann liess man den Scheidbogen und bei Hallenanlagen die Rippen unmittelbar aus dem glatten Stamm herauswachsen, und je verwickelter dabei die Ueberschneidungen und je ungleicher die Kämpferhöhen wurden, um so geistreicher erschien es der Handwerkerästhetik jener Zeit (vgl. Taf. 475, 3, 4, Taf. 477, 4, Taf. 478, 1 und Figur S. 328). Das sind Erscheinungen, die ihre richtige Beurteilung finden, wenn man sie etwa mit den Extravaganzen der Kleidermode, an denen das 15. Jahrhundert bekanntlich besonders reich war, auf eine Linie setzte.

Die Auffassung der Spätgotik vom Aussenbau wird illustriert durch die Begünstigung der Hallenkirche einerseits — über deren Wirkung nach dieser Seite wir oben gesprochen haben — und die Vorliebe für Einzeltürme andererseits; in beiden also wieder der charakteristische Mangel an rhythmischer Bewegung der Massen.

Fast alle Doppeltürme dieser Epoche vollenden lediglich früher Angefangenes; so die Dome von Magdeburg und Meissen, S. Andreas in Braunschweig, S. Lorenz in Nürnberg, das Münster in Basel u. a. m.; von Grund aus neu errichtete, wie bei der Frauenkirche in München, der Frauenkirche in Ingolstadt, der Teynkirche in Prag, bilden eine kleine Minorität. Als Specimina bedeutender Einzeltürme nennen wir: S. Lambert in Münster, S. Willibrord in Wesel, den Dom in Frankfurt, S. Kilian in Heilbronn, Thann im Elsass, Strassengel in Steiermark, die Frauenkirchen in Esslingen und Reutlingen, S. Martin in Landshut und alle überbietend das Münster in Ulm; endlich als besonders

bezeichnend die Fälle, wo, wie am Münster von Strassburg und an S. Stephan in Wien, doppeltürmig begonnene Anlagen mit Absicht aus dem Gleichgewicht gebracht wurden, indem man dem einen Turm eine so kolossale Höhe gab, dass damit der Gedanke an den Ausbau des anderen ein für allemal aufgegeben wurde.

Es ist zwar übertrieben — wenn wir uns an das halten, was ausgeführt, nicht bloss gewollt ist — dass in Deutschland »die Zahl der reichen, ausgezeichneten Türme unbedingt grösser, als in irgend einem anderen Lande« (Schnaase) sei; denn gewisse Teile Frankreichs und der Niederlande stehen keineswegs zurück; aber ohne Frage war im spätgotischen Kirchenbau Deutschlands keine Aufgabe so sehr das allgemeine Schosskind, gleich sehr der Architekten wie der Laien. Auf den ersten Blick nun scheint das ein Widerspruch gegen die oben festgestellte Thatsache des Rückgangs von der Vielheit der Türme zum Einzelturm zu sein. In Wahrheit ist es keiner. Worin die Erklärung zu suchen ist, haben wir schon angedeutet. Die romanische und frühgotische vieltürmige Kompositionsweise war von der Idee der rhythmischen Gruppe beherrscht gewesen. Von ihr wandte sich der spätgotische Geschmack auf allen Punkten ab. Sobald dem Turmbau als solchem eine absolute Wertschätzung zu teil wurde, konnte er nur noch als einzelner zu der den Ansprüchen der Zeit genügenden Expansion gelangen. Ferner musste er sich von der Fassade unabhängig machen. Dies geschah, wenn er, anstatt aus ihr herauszuwachsen, nach drei Seiten frei vor sie sich hinstellte; ja es kam mehrfach vor, dass er gegen das östliche Ende der Kirchen neben eine der Abseiten gestellt wurde (Wien, Strassengel, Thann). Damit war man unbewusst der frühmittelalterlichen (in Italien bekanntlich niemals aufgegebenen und in Süddeutschland vereinzelt immer in Gebrauch gebliebenen) Anordnung wieder sehr nahe gekommen. Für den Turm als Turm war das unleugbar ein Gewinn, jedoch keiner für die Gesamtkomposition, aus deren Einheit und Rundung er hypertrophisch herausfiel. Ausserdem wurde die Wirkung dadurch illusorisch, dass die Engräumigkeit der Plätze und Gassen in den spätmittelalterlichen Städten meistens eine gehörige Uebersicht gar nicht gestattete. In dieser Hinsicht waren die tonangebenden Bauten der romanischen Epoche, die Klöster, günstiger gelegen gewesen; ebenso die meisten romanischen Kathedralen (in Speier, Worms, Bamberg, Naumburg u. s. w.); sie hatten um sich herum so viel freie Luft, dass ihre Gruppierungsschönheit in mannigfacher Schiebung zur Aufnahme kommen konnte. Wo

aber gibt es in Strassburg, Frankfurt, Wien u. s. w. Standpunkte der Betrachtung, bei denen nicht die oberen Teile des Turms sich ganz ungehörig verkürzten? Schwerlich haben sich die Erbauer über diesen leicht vorauszusehenden Misserfolg getäuscht. Sie müssen auf Entschädigung durch eine Wirkung anderer Art gerechnet haben. Diese Türme sind, so scheint uns, gar nicht mehr in Absicht auf die Kirche, zu der sie gehören, nicht einmal in Absicht auf den Platz, an dem sie stehen, sondern für das ganze Stadtbild, von aussen gesehen, komponiert. Vergegenwärtigen wir uns den damaligen geschlossenen Zustand dieser Städte mit ihrer scharfen, gedrungenen Silhouette, wie die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts sie mit sichtlichem Behagen, oft in idealer Steigerung, die Kupferstecher des 17. in porträtmässiger Wahrheit dargestellt haben; oder begeben wir uns in Strassburg oder Wien vor die alten Thore, in Frankfurt oder Ulm auf das jenseitige Flussufer, so versteht man unmittelbar, was das reichsstädtische Selbstbewusstsein mit dem riesenhaften, alles ringsum überragenden Wuchs des Turmes ihrer Hauptkirche hat bewirken wollen.

Die Denkmäler.

SCHWABEN. An der Schwelle des 14. Jahrhunderts steht die Kirche des Cistercienserklosters SALEM (Salmannsweiler) im Norden des Bodensees. Begonnen 1297, vollendet 1414. Die Hauptbauzeit wird in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts gesetzt. Ist diese Bestimmung richtig — was uns nach den Abbildungen nichts weniger als zweifellos erscheint — so böte Salem eine merkwürdig frühe Vorwegnahme spätgotischer Formen mit einigen sehr abnormen Einzelheiten. Im fünfschiffigen, glatt geschlossenen Chor sind die Pfeiler der inneren Reihe plump achteckig mit direkt aus ihnen herauswachsenden Schildbögen; die Pfeiler der äusseren Reihe hinwieder sehr schlank, aber nach der Tiefe durch eine Strebe verstärkt. Im Langhause ist dann dieser Gedanke in vergrössertem Massstab wiederholt (Grundriss Taf. 456), ein völlig beispielloses Experiment, veranlasst durch den alten Cisterciensergrundsatz, ohne Strebebogen zu bauen, zu dessen Ersatz man der Hochwand einen um so tieferen Strebepfeiler zu geben wünschte. Gegenüber diesen zwar konstruktiv richtig gedachten aber äusserst unförmlichen Bildungen stehen die Rippen und Dienste in ganz zarter Haltung. Die Raumverhältnisse des Innern sollen von grosser Schönheit sein. Die Fassade (Taf. 486) mit verhältnismässig reichlicher, doch besonders dürrer Dekoration.

Eine zweite, noch grossartigere Cistercienserkirche ist die zu KAISHEIM bei Donauwörth, erbaut 1352—1387. Grundriss Tafel 456, 468. Die Strebebögen unter dem Dach der Seitenschiffe, die Gewölbedienste auf Konsolen. Zentralturm. Die reiche Choranlage (Umgang) von malerischer Wirkung.

In einer dritten (übrigens romanischen) Kirche desselben Ordens, BEBENHAUSEN bei Tübingen, wurde im zweiten Viertel des Jahrhunderts an der Ostwand des Chors das berühmte Riesenfenster angelegt, ungefähr im Geiste der Oppenheimer Masswerkpracht, doch schon mit einem etwas dekadenten Zuge, sehr verschieden jedenfalls von der alten cisterciensischen Austerität, die in Salem und Kaisheim auch in den neueren Stilformen sich behauptete (Abb. in den letzten Tafeln).

In dieselbe Zeit fällt der Umbau der Marienkirche in REUTLINGEN. Eine Basilika ohne Querschiff; neben dem aus dem Mittelschiff vorspringenden Chor zwei Osttürme, gegen welche die Seitenschiffe glatt auslaufen; ein höherer Westturm in der Mittelachse. Das ist eine Anlage, deren Grundzüge in die romanische Epoche zurückreichen und die nun in Schwaben und der Nachbarschaft für grössere Pfarrkirchen typisch wurde (S. Dionys in Esslingen, Stadtkirche in Weil, Marienkirche in Wimpfen am Berg, Stiftskirche in Stuttgart, Münster zu Ulm und Ueberlingen). Im Aeusseren Bogenfriese in gotischer Umbildung und ein glänzend durchgeführtes Strebesystem. Es verrät, wie auch die Fassade, einen am Oberrhein, besonders in Strassburg, gebildeten Meister. Die für diese Gegenden ungewöhnlich grossartige Anlage der drei Portale (Taf. 486) ist eine Reminiscenz aus dem zweitürmigen Typus, wie auch der Turm, weniger konsequent als der Freiburger, aus der Fassadenflucht herauswächst. Seine oberen Teile sind nach einem Blitzschaden 1494 erneuert.

Endlich mag noch der 1321 begonnene gotische Umbau des alten Domes von AUGSBURG genannt werden. Eine umfangreiche, aber geringwertige Arbeit. Ueberhaupt entspricht die Bauthätigkeit Augsburgs wenig der sonstigen Bedeutung der Stadt.

Eine neue Epoche für Schwaben beginnt mit der Erbauung der Kirche zum H. Kreuz in GMÜND, 1351—1414; ja es kann erst von hier ab von einer schwäbischen Schule im eigentlichen Sinne die Rede sein, wozu die oben betrachteten, unter sich sehr verschiedenen und vielfach von aussen beeinflussten Bauten noch nicht berechtigten. Der Schöpfer dieser Kirche (wahrscheinlich identisch mit dem in einer Inschrift des Prager Domes genannten Henricus Arler [richtig Parler] magister de Gemunden in Suevia) verstand es mit merkwürdiger Treffsicherheit dem gärenden Zeitgeschmack die ihn befriedigenden neuen Formen entgegenzubringen. Er und seine Schüler,

denen wir an wichtigen Bauplätzen des Auslandes wieder begegnen werden, in Freiburg und Basel, in Böhmen, Mähren, Mailand, bilden einen der einflussreichsten Faktoren bei der Konstituierung des spätgotischen Stilcharakters. In die eine ganze Litteratur [1]) ausmachenden Erörterungen über die Verwandtschafts- und sonstigen biographischen Verhältnisse der »Meister von Gmünd« wollen wir hier nicht eingehen, da sich aus ihnen nichts Sicheres für die weitaus wichtigste Frage, die nach der Herkunft der in der Gmünder Kreuzkirche neu auftretenden Bauformen, ergeben hat. Sie sind durch drei Hauptmotive charakterisiert (Taf. 450): das System hallenmässig — der erste nachweisbare Fall in Schwaben; der Chor mit einem Umgang von gleicher Höhe wie der Binnenchor, also ebenfalls hallenmässig, und mit einem niedrigeren, zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellenkranz; die Türme [2]) an den Langseiten und zwar aus deren Fluchtlinie vortretend, so dass im Grundriss der Schein eines Querschiffes entsteht. Keines dieser Motive kann aus schwäbischer oder überhaupt nur süddeutscher Wurzel abgeleitet sein. Ueber die Herkunft der Hallenanlage lässt sich zunächst nichts Sicheres sagen, da sie damals schon in mehreren Gegenden Mitteldeutschlands, andererseits aber auch in Oesterreich verbreitet war. Dann das in seiner Eigentümlichkeit besonders stark ausgeprägte Chormotiv; aus welchen älteren Formenkreisen könnte es entlehnt sein? Was den Grundriss betrifft, kann die Antwort nur lauten: aus dem cisterciensischen. Es ist der Bd. I S. 528 festgestellte Typus Clairvaux III (Taf. 191). Im deutschen Baugebiet ist derselbe am treuesten wiederholt im Kloster Zwetl im Herzogtum Oesterreich; jedoch mit einer charakteristischen, hier zum erstenmal auftretenden Modifikation, darin bestehend, dass der Umgang nicht mehr streng konzentrisch angelegt ist, sondern nach einem Polygon von grösserer Seitenzahl, als das Polygon des Binnenchors. Eben dies kehrt auch in Gmünd wieder. Die Aehnlichkeit geht aber noch weiter. Wie in Gmünd ist in Zwetl der Umgang hallenmässig angelegt, der Kapellenkranz niedriger (s. d. Querschnitt Taf. 474). Zwetl (beg. 1343) bietet für beide Eigentümlichkeiten das älteste bekannte Beispiel, und Gmünd (beg. 1351) das nächstälteste. Ebenfalls

---

[1]) Sie beginnt mit den Boisserée und Stieglitz. Aus neuerer Zeit sind zu nennen: B. Grueber, Peter von Gmünd (Württembergische Vierteljahrshefte 1878); Klemm, Württembergischer Baumeister und Bildhauer, Stuttgart 1882; Neuwirth, Peter Parler und seine Familie, Prag 1891; Gurlitt, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gotik (Zeitschr. f. Bauwesen 1892); Neuwirth, Zur Parlerfrage (ebenda 1893); Dehio, Zur Parlerfrage (Repertorium für Kunstwissenschaft 1899).

[2]) Nach dem Erdbeben von 1494 nicht wieder aufgebaut; die Gewölbe damals erneuert.

nach Oesterreich werden wir gewiesen, wenn wir nach einer Analogie für die Disposition der Türme suchen. Sie ist genau dieselbe wie in der Stephanskirche zu Wien. Diese wurde 1339 mit dem Chor begonnen. Die Türme sind später ausgeführt, können aber sehr wohl schon damals projektiert gewesen sein. Auch S. Stephan ist eine Hallenanlage.

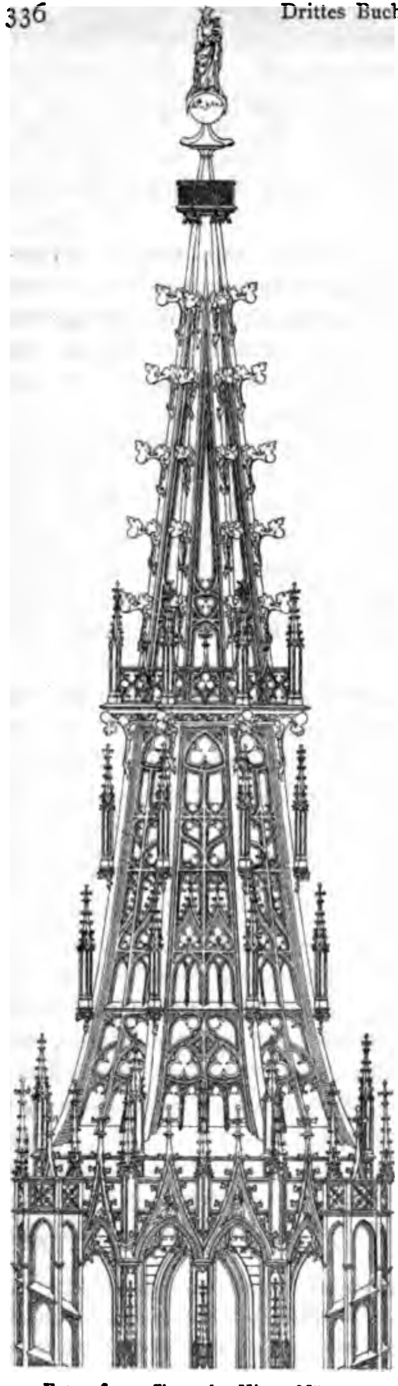
Hiernach kann es nicht ernstlich zweifelhaft sein, von wo die genannten drei Hauptmotive nach Gmünd gekommen sind. Der Fall ist denkwürdig, weil hier zum erstenmal seit langer Zeit die Wanderung der Bauformen von Ost nach West geht, anstatt wie bisher immer von West nach Ost; ein Vorklang der wachsenden Bedeutung, die von nun an Oesterreich für Deutschland erlangen sollte.

Nach dem Vorgang der Gmünder Kreuzkirche folgt eine allgemeine Parteinahme für die Hallenanlage. Nur zwei Ausnahmen von Bedeutung hat die schwäbische Spätgotik aufzuweisen und auch diese sind es nur halb: das Münster von Ulm, weil in ihm der basilikale Querschnitt aus der Ueberhöhung einer hallenmässig begonnenen Anlage entstanden ist; das Münster von Ueberlingen, weil es der Basilika eine Modifikation gibt; die ohne Einwirkung des Hallensystems nicht eingetreten wäre.

Das Münster zu Ulm hat der schwäbischen Schule zum Ruhme verholfen, die grösste Kirche des deutschen Mittelalters gebaut zu haben [1]); denn die Dome von Köln und Prag, die allein es in den Massen übertroffen hätten, sind unvollendet zurückgelassen worden. Ulm ist nicht Bischofssitz, das Münster war nie etwas anderes, als eine blosse Pfarrkirche. Daher die Einfachheit der Anlage. Der Neubau wurde 1377 begonnen. Die ersten Werkmeister, Heinrich und Michael, waren bürgerlich derbe Leute ohne hervorstechende Eigenart. Im Jahr 1392 trat Ulrich, aus dem kleinen Nachbarorte Ensingen gebürtig, an die Spitze, einer der gefeiertsten Namen der Spätgotik, doch offenbar bedeutender durch seine Persönlichkeit, seinen von unwiderstehlicher Willenskraft getragenen Zug zum Ausserordentlichen, ja Masslosen, womit er eher an seine italienischen Zeitgenossen, die »Gewaltmenschen« der ersten Renaissance, erinnert, als durch seine künstlerische Natur, die spröde und unliebenswürdig ist. Höchst wahrscheinlich ist er der Urheber des erweiternden Planes, nach dem das Gebäude seither unverändert fortgeführt wurde. Aber so gewaltig die Aufgabe war, füllte sie ihn nicht aus; er hat sich nebenher noch in Mailand, in Esslingen,

---

[1]) Der Ulmer Chronist Felix Fabri am Ende des 15. Jahrhunderts schreibt mit patriotischem Behagen: »daher von Alters unser Münster des Strassburgers Futteral genannt worden«. Der überbaute lichte Flächenraum beträgt in runden Summen in Köln 6200 qm, in Ulm 5100 qm, in Strassburg 4100 qm, in Wien 3200 qm.



Entwurf zum Turm des Ulmer Münsters.

in Strassburg zu schaffen gemacht. Er starb in Strassburg 1419, einen Sohn Matthäus hinterlassend, der, da er sich als des Vaters Nachfolger nicht zu halten vermochte, nach Bern verzog. In Ulm wurde Ulrichs Erbe in der Bauleitung sein Schwiegersohn Hans Kun bis 1435; 1446 übernahm sie der aus Bern kommende Matthäus, 1463 dessen Sohn Moritz. Dieser letzte Ensinger schloss 1471 die Gewölbe des Hochschiffs. Sein Nachfolger Matthäus Böblinger sollte den Turm vom Portalgeschoss ab weiterführen; er war bis zur Hälfte der beabsichtigten Höhe gelangt, als 1492 eine gefährliche Bewegung in seinem Mauerwerk eintrat, eine Folge ungenügender Fundamentierung. Langwierige Schutzarbeiten mussten unternommen werden. Das Zeitalter der Reformation gab den Weiterbau auf. — Ein Hauptmoment in der Erscheinung des Ulmer Münsters ist der Dualismus zwischen der Formenanmut und dem trockenen Ernst des Schiffbaus und dem überschwenglich reichen Turm. Nicht etwa die Wechsel in der Bauleitung sind die Ursache, er war schon von Ulrich Ensinger so gewollt. Seine Vorgänger hatten, bei immerhin schon bedeutenden Abmessungen, eine ganz einfache Anlage geplant: der vorgeschobene Langchor mit den flankierenden Osttürmen so wie sie heute sind, die Seitenschiffe in der Breite der Türme, das Langhaus wahrscheinlich als Hallenkirche (an den Türmen unbenutzte Gewölbeanfänger über den jetzigen Seitenschiffsgewölben). Ulrich Ensinger hat den vorgefundenen Plan nicht sowohl bereichert als nur in den Massen gesteigert; er verdoppelte die Breite der Abseiten, so dass sie der

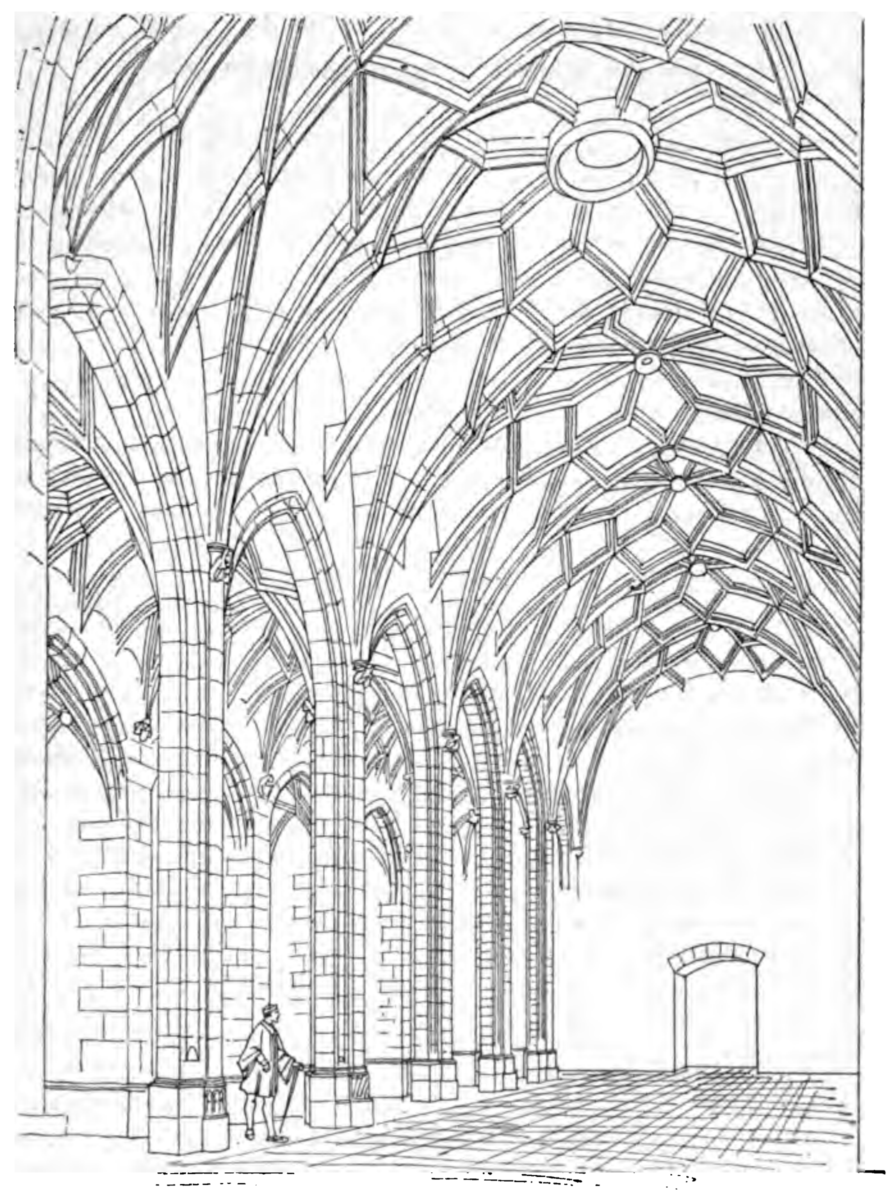
Mittelschiffsbreite gleich wurde, und zwar dachte er sie noch ungeteilt; die schlanken Rundpfeiler, welche jetzt die Kirche zu einer fünfschiffigen machen, sind erst nach dem Unglück von 1492 eingezogen; ferner überhöhte er das Mittelschiff um 14 m über den Triumphbogen des Chors. Aus der Hallenkirche wurde somit eine Basilika, aber in ganz ungewöhnlichen Proportionen. Weitere Folgen der Veränderung waren: die tiefe Lage der Arkadenkämpfer, die dichte Stellung der (sehr unschönen) Pfeiler, die überspitze Form der Bögen, der hohe Anstieg der Seitenschiffsdächer und dementsprechend eine grosse kahle Mauerfläche zwischen den Arkaden und dem unproportioniert niedrigen Lichtgaden. So gewaltige Abmessungen, wie die, über welche das Ulmer Münster verfügt, können eines starken Eindruckes immer sicher sein; zugleich aber steigern sie die Dürre der Einzelmotive zu einer kalten, abstossenden Grossheit. Ganz unentschuldbar an einem Bauwerk dieses Ranges ist die Unregelmässigkeit der Pfeilerintervalle. Auch kommt die nachlässige Fundamentierung des ganzen Langhauses, nicht nur des Turmes, in Ulrichs Schuldbuch zu stehen. — In Ulrichs Zeit fällt ferner der Anfang des Fassadenturmes (Ablieferung der die Stirn der Portalhalle schmückenden 19 Statuen ein Jahr nach seinem Tode, Gleichheit der Steinmetzzeichen mit den Osttürmen). Wie sich im einzelnen die Verantwortlichkeit zwischen ihm und seinem Schwiegersohn Hans Kun verteilt, ist unentscheidbar. Jedenfalls ist das Erdgeschoss der am wenigsten erfreuende Teil am ganzen Turm. An sich ein geistreicher Entwurf, steht die Portalhalle mit der übrigen Fassade in keinem Zusammenhange und geht, als Unterbau des Turmes betrachtet, viel zu sehr in kleinen Teilungen auf; hier hätte nur ein ganz einfaches und wuchtiges Motiv Platz finden dürfen. Und wie lahm ist der wagerechte obere Abschluss der Halle! (Vgl. die bessere Lösung am Stephansturm in Wien.) Ein sicher schwieriges Problem bot dann die Entwicklung der nördlichen und südlichen Strebepfeiler aus der Fassadenwand; sicher aber auch hätte es ungelenker und gedankenärmer, als geschehen ist, nicht gelöst werden können. Als Zeugnis für Ulrichs weitere Absichten betrachtet man jetzt (Hassler, Lübke, Carstanjen) den Bauriss im South-Kensington-Museum (Kopie in Ulm, Reproduktion derselben bei Carstanjen, der obere Abschluss beistehend). Wir wollen dieser Zuteilung nicht widersprechen, müssen aber doch bemerken, dass die für sie angeführten Gründe für seinen Sohn Matthäus ebensogut gelten würden. Die Generalidee des Freiburger Turmes ist in spätgotischem Sinn weiterentwickelt. Ob zudem der noch im Entstehen begriffene Wiener Stephansturm mitgewirkt habe, oder ob die Aehnlichkeiten — sie liegen nur in Allgemeinheiten — als Zeitgut anzusehen seien, lassen wir offen. Deutlicher sind die Anklänge an Strass-

burg; das vor die Fenstergeschosse frei vortretende Stabwerk mit leichten Masswerkverschlingungen ist von Erwin entlehnt, die Anordnung offener Wendeltreppen an den Diagonalseiten des Oktogons als Ulrichs Gedanke durch die Wiederkehr in Strassburg bezeugt. Der Helm gibt das Freiburger Motiv wieder, jedoch mit allerlei Verkünstelungen: Einwärtsbiegung der aufsteigenden Rippen, vergrösserte Abstände der Querrippen, Besetzung der Schneidungspunkte mit Fialen, Umgürtung des oberen Helms mit einer Balustradengalerie. Böblingers Riss (dem die Ausführung unserer Tage gefolgt ist, s. Taf. 485) erweist sich als eine feinfühlig bessernde, mässigende und klärende Ueberarbeitung des Ensingerschen. Die zwei Geschosse des Oktogons sind in ein einziges zusammengezogen, die Kurvaturen des Helms aufgegeben, die stachligen Fialen über den Querrippen durch ein graziöses Masswerkgeflecht ersetzt, die ganze Formensprache geschmeidiger und lebendiger gemacht. Eine andere Persönlichkeit und noch mehr ein anderer Zeitgeist spricht sich darin aus, derselbe, der die köstlichen Dekorationsstücke im Innern, das Sakramentshaus und Syrlins Chorgestühl, geschaffen hat.

Münster zu Überlingen (Taf. 455). Eine dreischiffige Basilika des 14. Jahrhunderts im 16. in der Weise verändert, dass noch ein Paar Seitenschiffe mit Kapellen hinzukam. Sie bauen sich stufenweise auf und haben ein gemeinschaftliches, pultartiges Dach, so dass das innere Paar keine eigene Beleuchtung hat und auch für das mittlere Hochschiff nur wenig Raum zu Fenstern übrig bleibt. Es ist also eine Mischform zwischen Basilika und Hallenkirche. Die Aehnlichkeit mit dem Querschnitt des Mailänder Doms nur äusserlich und natürlich nur Zufall.

Alles was sonst in Schwaben nach 1350 gebaut wurde, ist Hallenkirche. Man kann zwei Gruppen unterscheiden, je nachdem der Chor nach dem Vorbilde der Gmünder Kreuzkirche mit den Schiffen in einen einheitlichen Raum zusammengezogen ist, oder der altschwäbischen Anlage folgt. In die erste gehören S. Georg in Nördlingen (seit 1427), S. Georg in Dinkelsbühl (seit 1444), S. Michael in Hall (Schiff seit 1427, Chor seit 1495), in die zweite die Frauenkirche in Esslingen (beg. nach 1350), die Stadtkirche in Weil (seit 1492), die Stiftskirche in Stuttgart (1495 voll.), die Marienkirche in Schorndorf (seit 1477).

Gegen Ende der Epoche macht sich eine Entartung bemerklich, insofern die Einheit der Deckenbildung aufgegeben wird und Querschnittlinien entstehen, wie Taf. 495 sie aufweist. Die meisten sind in der Behandlung der Zierglieder recht bescheiden, nur die Frauenkirche in Esslingen (Taf. 486) weiss einen anmutigen Reichtum über das das ganze Gebäude auszubreiten, der es denn auch zu einem der ge-



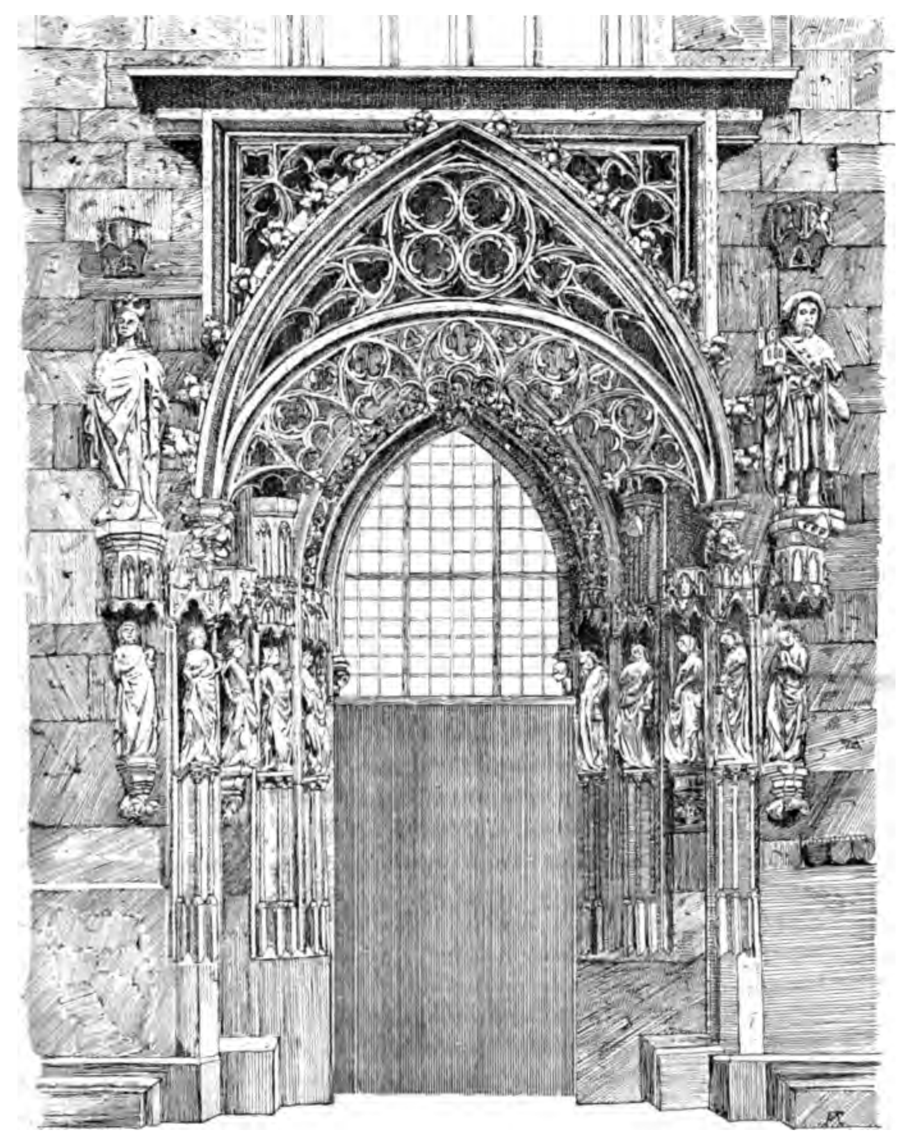
Alexanderkirche in Marbach.

feiertsten in Württemberg gemacht hat. Wir begegnen bei seiner Erbauung wieder den Namen Ensinger und Böblinger. Ulrich Ensingers Anteil ist thatsächlich kleiner, als bisher geglaubt wurde; er hat nur

die Westjoche fortgesetzt und den Unterbau des Turmes begonnen. Das über dem Portal zwischen den östlichen Strebepfeilern eingespannte Schutzdach wiederholt in sehr vereinfachter Form das Ulmer Motiv. Was den Ruhm des Esslinger Turmes rechtfertigt, sind seine oberen Teile, ein Werk der Familie Böblinger, von 1440 bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts. Er ist eine Reduktion des Freiburger Turmes in einem weniger strengen, mehr nach dem Malerischen neigenden, jedoch in den Einzelheiten für die späte Entstehungzeit auffallend reinen Stil.

Die Wirkung der figurierten Gewölbe exemplifizieren wir umstehend in der ALEXANDERKIRCHE IN MARBACH.

FRANKEN. Anstatt der alten Bischofsstadt am Main nimmt jetzt die Reichsstadt NÜRNBERG den ersten Platz ein. Die Entwicklung ist in den Hauptzügen mit der schwäbischen gleichlaufend. Die letzte Basilika ist die LORENZKIRCHE. Das Langhaus, angeblich 1274 bebegonnen, wesentlich aus der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts, dazu Veränderungen im fünfzehnten. Der reichen, etwas kleinlichen Gliederung der Pfeiler und Scheidbögen entspricht die nüchterne Behandlung der oberen Teile nicht; unter der Magerkeit ihrer Kunstformen leidet die an sich gute Raumwirkung. Die Fassade (Taf. 480) verwertet am Mittelbau Strassburger Motive; die Türme dagegen mit ihren wagerechten Schichtungen sind noch fast romanisch gedacht. An den Langseiten ein einfaches Strebesystem. — Die erste Hallenkirche Nürnbergs ist die kleine FRAUENKIRCHE; drei mal drei quadratische Joche mit vorgeschobenem Chor; von Karl IV. seit 1355 als eine Art Hofkapelle erbaut; daher der malerische Vorbau mit Altan und die aus der Profanarchitektur entnommene, durch Häufung kleiner Glieder schwerfällig wirkende Giebeldekoration (Taf. 487). Die gleiche Aufgabe wurde in Schwäbisch-Gmünd bedeutender gelöst. — Eine Hallenanlage in ganz anderem Sinn, sichtlich von Gmünd inspiriert, ist der 1361—77 in mächtigen Massverhältnissen ausgeführte Chor der SEBALDUSKIRCHE; hier, wo sie nicht mit den Schiffen zusammengeht, vielmehr dieselben überragt, wirkt sie sehr überraschend. Die Details ausgesprochen spätgotisch, z. B. die Pfeiler achteckig, mit vorgelegten Diensten, dabei sehr schlank und ohne Kapitelle, im Masswerk bereits einzelne Fischblasen. Für den Mangel an Gliederung der Aussenansicht sucht eine besonders reiche Ausstattung der Strebepfeiler mit Baldachinen und Fialen, der Fenster mit Wimpergen zu entschädigen. Den Dekorationsgeist dieser Epoche lernt man aus der sog. Brautthür kennen. — Weitere Hallenanlagen sind: die Marienkapelle



Brautthür der Sebalduskirche in Nürnberg.

in WÜRZBURG, von 1377, mit prächtiger, doch über das Schablonenmässige nicht hinauskommender Aussendekoration; der Chor der im Langhaus romanisch flachgedeckten oberen Pfarrkirche in BAMBERG, im Umgang Wechsel vier- und dreieckiger Gewölbegrundrisse, wie in S. Sebald, und flache viereckige Kapellen, wie in der Gmünder Kreuzkirche; der

Chor der Lorenzkirche in NÜRNBERG, 1439—77, von Konrad und Matthäus Roritzer, nach demselben Schema, doch mit dem Zusatz, dass über den zwischen die Strebepfeiler gelegten Kapellen flache Emporen auf Konsolen vorspringen; die Stadtkirche in SCHWABACH, 1469—95, Hallenkirche mit überhöhtem Mittelschiff — also auch hier Uebereinstimmung mit der schwäbischen Entwicklung; dasselbe in der Johanneskirche in ANSBACH von 1441.

BAIERN. Ein ganz einzigartiger und rätselhafter Bau ist die Klosterkirche ETTAL, in einem abgelegenen Thal des Hochgebirges 1330 von Kaiser Ludwig dem Baier gegründet. Ausser der Liebfrauenkirche in Trier der einzige gotische Zentralbau Deutschlands. Im 18. Jahrhundert umgebaut, doch in seinen Grundzügen noch erkennbar. Der Hauptraum ein Zwölfeck, 25,30 m weit von Seite zu Seite, zwischen den Strebepfeilern ein niedriger Umgang. Das Gewölbe, das wahrscheinlich eine Walmkuppel mit Rippen werden sollte, kam im 14. Jahrhundert nicht zur Ausführung; erst im 15. wurde ein Netzgewölbe auf einer Mittelsäule errichtet.

Baiern ist ein städtearmes Gebiet, woher es kommen mag, dass die letzte gotische Manier hier um zwei bis drei Menschenalter später, als in Schwaben und Franken zum Durchbruch kam. Ein rechtes Glück war dies für das Schicksal des REGENSBURGER Doms. Obgleich grossenteils nach 1380 ausgeführt, hält sich das Langhaus in den Hauptbestimmungen an den alten Plan und bewahrt sich damit einen beinahe noch klassischen Charakter. Erst die Fassade wird spätgotisch. Der Giebel über dem Mittelschiff wurde von Matthäus Roritzer, 1482—86, ausgeführt und zeigt Nürnberger Reminiscenzen (Frauenkirche), wie umgekehrt Roritzers Nürnberger Lorenzchor in der Behandlung der Strebepfeiler mit dem Regensburger Chor übereinstimmt. Es sind mehrere Fassadenrisse erhalten, darunter ein eintürmiger, mit Ulm wetteifernder. Die Ausführung zeugt von vier- bis fünfmaligem Wechsel. Der gegenwärtige Turmschluss modern.

Von ganz anderer Art ist die Architektur der Hochebene, im Süden der Donau. Sie fing erst am Ende des 14. Jahrhunderts an, sich lebhafter zu regen. Ihr Material ist der Backstein. Derselbe führte nicht zu einer konsequenten eigenen Formensprache, wie in Norddeutschland, sondern nur zu weitgehendem Verzicht auf Detaillierung; Kühnheit der Konstruktion und ins Grosse gehende Massenwirkung sind aber auch hier seine Begleiter. — Der erste typische Bau dieser Familie (Chor E. saec. 14, Langhaus 1445, Gewölbe 1477) ist S. Martin in LANDSHUT (Taf. 475). Ein langgestreckter Grundriss (9 Joche) ohne

Querschiff, mit weit hinausgestrecktem Chor, an den Langseiten flache Kapellen. Die Höhenentwicklung überbietet alles, was je im Hallensystem versucht ist. Die Seitenschiffe wohl mit Absicht so schmal, um beim Aufblick zur Decke den Eindruck des Unerreichbaren zu verstärken. Nach Abzug der schwachen Dienste haben die Pfeiler nur 0,90 m Dicke bei einer Höhe von 22 m. Die ganz mageren Kapitelle scheinen nur da zu sein, um ungleiche Höhen zu erhalten und mit den Scheidbögen nicht verbunden zu werden. Wenn es höchster Triumph der Architektur wäre, bei der Division des kubischen Rauminhaltes durch den Körperinhalt der umschliessenden und stützenden Teile einen möglichst grossen Quotienten zu erhalten, so wäre er hier erreicht. Der vor der Westfront stehende Turm kommt

Fassadenentwürfe für den Dom zu Regensburg.

mit 132,5 m dem Wiener Stephansturm (136,7 m) ganz nahe. Dem Erbauer, Meister Hans von Burghausen, werden in seiner Grabinschrift

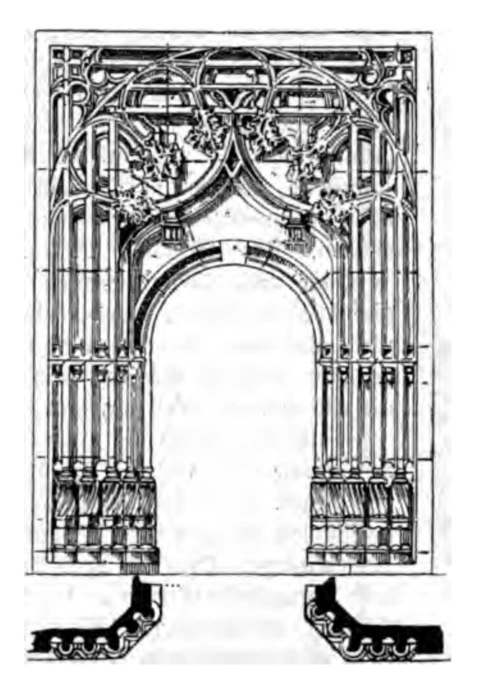
ausserdem noch Werke in Straubing, Neu-Oetting, Wasserburg und Salzburg nachgerühmt. Am letzteren Orte erhielt die Pfarrkirche (jetzt Franziskanerkirche) seit 1470 einen neuen Chor, der in Bezug auf Freiräumigkeit ein Höchstes in dem von Schwäbisch-Gmünd ausgegangenen Typus darstellt. — Neu-Oetting hat bei kleineren Dimensionen ähnliche Verhältnisse wie S. Martin in Landshut.

Die Frauenkirche in INGOLSTADT (Taf. 450, 475), erbaut von 1425 bis 1525. Wiederum ein mächtiger Raum, aber durch die Erniedrigung der Seitenschiffe und das dadurch entstehende Dunkel in den Hochschiffsgewölben beeinträchtigt. Die glatten Rundsäulen und die schwerfälligen, energielosen Scheidbögen wie aus Teig geknetet; vom »Organischen« des gotischen Gliederbaus ist nichts übrig geblieben. In den Seitenkapellen von den Kappen losgelöste, freischwebende Rippen. Ein merkwürdiges Experiment die Uebereckstellung der Türme (vgl. S. Ouen in Rouen).

Die Frauenkirche in MÜNCHEN, 1468—88, wieder eine reine Hallenkirche, die Seitenkapellen fast so hoch wie die Schiffe und dadurch Gelegenheit zur Anbringung sehr ausgedehnter Fenster. Ein imposanter Raum von kaltem und trockenem Ernst.

ÖSTERREICH. Von den Anfängen der Gotik ein zusammenhängendes Bild zu geben, gestatten die Vorarbeiten noch nicht. Jedenfalls hat der Uebergangsstil hier sehr lange ausgedauert, vereinzelt bis ins 14. Jahrhundert; der gotische aber, sobald er durchgedrungen war, zeigte sich alsbald in vorgeschrittenster Form; das eine so gut als das andere eine Folge der räumlichen Entfernung von den gotischen Stammlanden. Der neue Stil wird gerade wie der abgelaufene wesentlich von der dekorativen Seite genommen, heiter und prächtig. Die Grundrisse sind sehr einfach und gleichförmig; es herrscht, durch Ausschaltung des Querschiffs noch weiter vereinfacht, das Schema des Regensburger Domes (Taf. 451). Dann kommen zwei- und einschiffige Anlagen hier besonders oft vor. Im Aufbau ist das Hallensystem nicht erst im 15., sondern schon im 14. Jahrhundert das verbreitetste. Seine Anfänge reichen hier im Südosten bis in die romanische Epoche zurück (Bd. I S. 509). Unter den einschlägigen Denkmälern ist die Cistercienserkirche WALDERBACH nordöstlich von Regensburg, nach B. Riehl noch aus dem 12. (?) Jahrhundert, die ansehnlichste. Ob von hier, und durch welche Zwischeninstanzen, ein Faden hinüberführt zu der wieder cisterciensischen Kirche HOHENFURT in Südböhmen, wissen wir nicht; 1259 gegründet, 1290 noch im Bau, ist diese eine Tochter der (modern erneuerten) österreichischen Abtei Wilhering. Nach der

Zeitfolge schliessen sich an einige böhmische Hallenkirchen vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts: Bartholomäuskirche in KOLIN, Aegidiuskirche in PRAG, die gleichnamige in NIMBURG, vielleicht auch die Kirchen in AUSSIG und SAAZ; in Mähren die Jakobskirche in IGLAU von 1257 und die etwa gleichzeitige Dominikanerkirche ebenda; auch die Erzdechanteikirche in PILSEN war eine Hallenkirche vielleicht schon in ihrer ersten Anlage von 1292; dem Anfang des nächsten Jahrhunderts dürften angehören die Dominikanerkirche zu RETZ in Niederösterreich und die S. Jakobskirche zu LEUTSCHAU in Oberungarn. Nicht zu vergessen in diesem Zusammenhang ist der Chor der Cistercienserkirche in LILIENFELD (Grundriss Taf. 195), eine mehrschiffige niedrige Halle als Umgang um ein polygones Presbyterium; genau wiederholt in der Abteikirche HRADISCHT bei Münchengrätz. Eine reine Hallenkirche von grossartigen Verhältnissen, wieder cisterciensisch, der Chor von HEILIGENKREUZ (Grundriss Taf. 194); die Anlage des 1295 geweihten Baues in der 100 Jahre späteren Ueberarbeitung nicht unwahrscheinlich beibehalten.



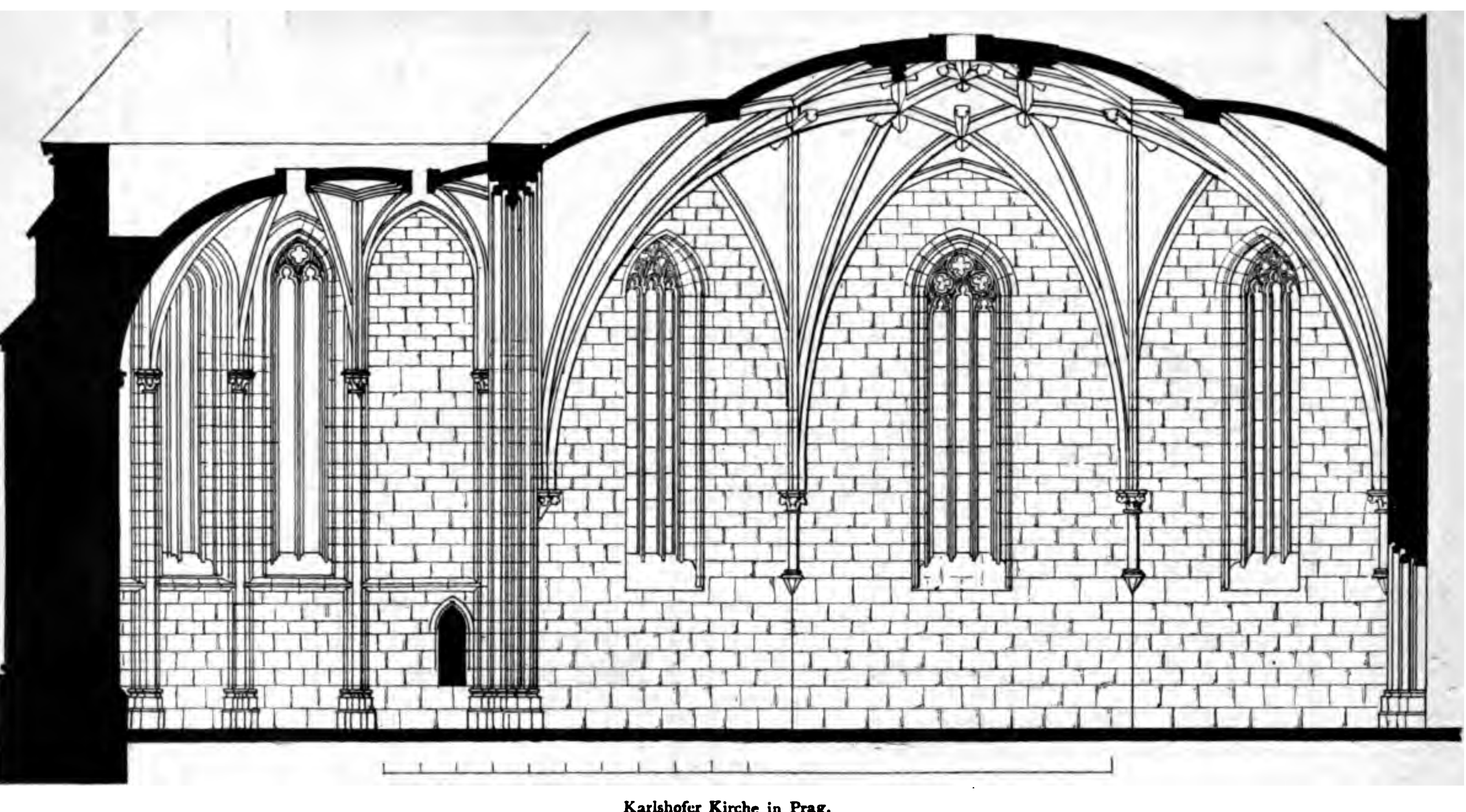
Portal der Klosterkirche Göss.

Das ist ein im einzelnen vielfach unsicheres Material; im ganzen macht es doch den Eindruck einer ununterbrochenen Ueberlieferung. Auch wird nur unter ihrer Voraussetzung verständlich, woher die ausgebildete Gotik Oesterreichs sofort mit der Hallenform als Normalform einsetzen konnte. Es folgen sich: 1330 die Augustinerkirche in WIEN, S. Stephan in WIEN (der Chor vollendet 1340), 1343 die Cistercienserkirche ZWETL in Niederösterreich, 1346 die von den Cisterciensern in Rein errichtete Wallfahrtskirche STRASSENGEL in Steiermark. Wegen Zwetl verweisen wir auf S. 334 u. Taf. 474. Das Langhaus von S. Stephan wurde 1359 begonnen, doch erst gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts vollendet. Es sind darin im Vergleich zum Chor nachdrücklichere und reichere Formen auf-

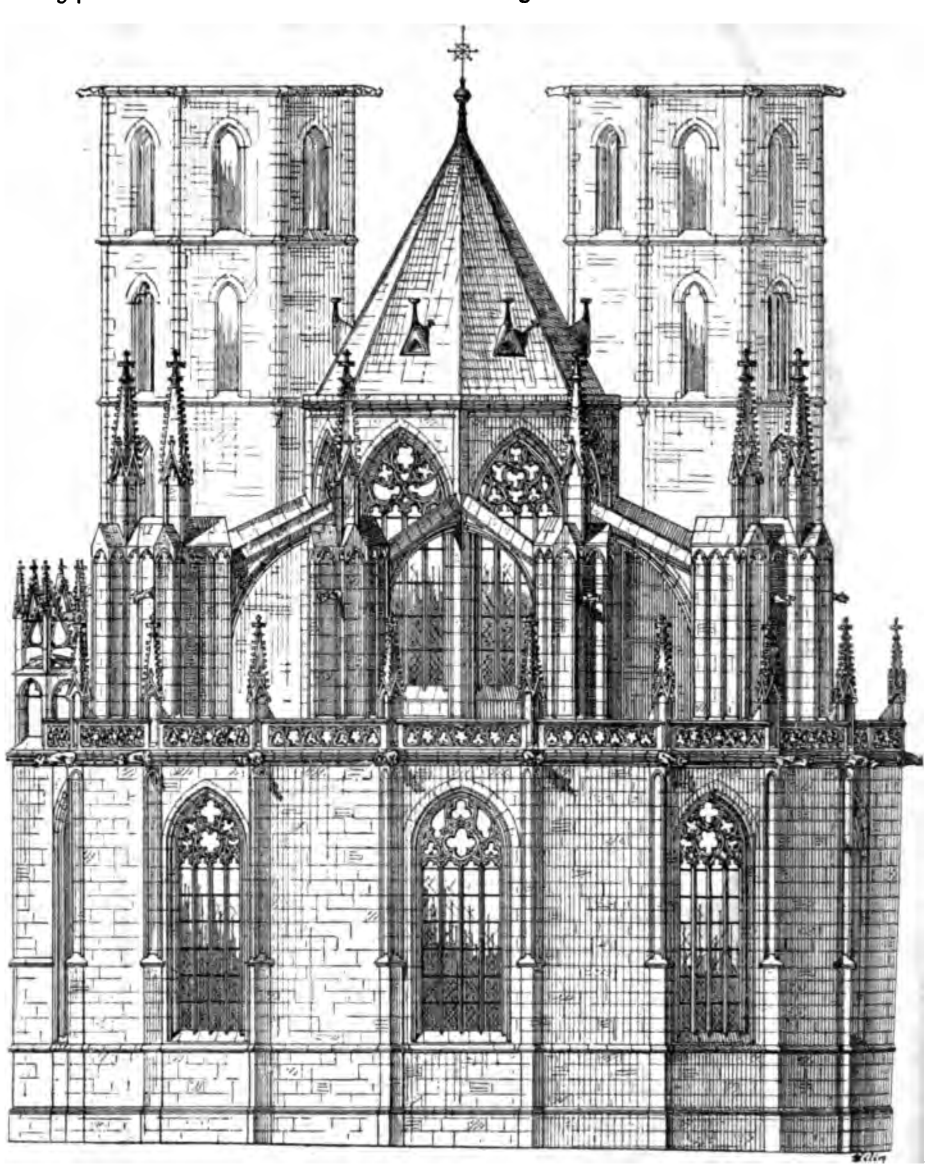
gesucht. Den erweiterten Jochen des Mittelschiffs entsprechen in den Seitenschiffen Doppeljoche (vielleicht durch Heiligenkreuz inspiriert). Die Pfeiler sind von komplizierter Gliederung und mit Statuen und Baldachinen fast zu reich geschmückt; die Ueberhöhung des Mittelschiffs ist, da die Gewölbe wegen der Breite der Seitenschiffe des Lichtes ermangeln, ein Missgriff. So ist S. Stephan die grösste und prächtigste, aber als Binnenraum bei weitem nicht die schönste Hallenkirche des deutschen Baugebiets. Der Charakter des Aeusseren wird durch das unnötig hohe, zwischen den romanischen Westtürmen eine hässliche Walmfläche bildende Dach bestimmt; die ungünstige Wirkung kann durch die verschwenderisch ausgeputzten Seitengiebel nicht aufgehoben werden. Was den Ruhm der Stephanskirche begründet hat, ist vornehmlich der kolossale Turm an der südlichen Langseite, beendet 1433. Sein Partner blieb Torso. Aus Mangel an einer geometrischen Aufnahme müssen wir auf eine Analyse verzichten. Von der Mitte des 14. Jahrhunders ab hatte die Hallenform in Ober- und Niederösterreich die Vorherrschaft, im 15. Jahrhundert die Alleinherrschaft. Ueber den mittleren Wert Hinausgehendes ist nicht darunter. Der Dom von AGRAM in Kroatien (Taf. 451) mag genannt sein als Beispiel, wie weit der Einfluss von S. Stephan in die südslavische Welt hineinragte.

Sehr spät dringt der gotische Stil in den Alpenländern durch; in Steiermark nicht viel vor der Mitte des 14. Jahrhunderts, in Kärnten erst gegen Ende desselben; und hier behielten im ganzen auch die basilikalen Anlagen das Uebergewicht. In Tirol herrscht wieder die Hallenanlage. Die um 1340 erbaute Pfarrkirche zu BOZEN hat noch halb romanische Formen. Im Norden des Brenner repräsentieren die Kirchen zu SCHWATZ, HALL und RATTENBERG einen ausgeprägten Lokalstil; zwei- oder vierschiffig, die Fassadengiebel mit Zinnen geschmückt. Ausgebildete Festungskirchen finden sich zahlreich in Siebenbürgen.

BÖHMEN. Eine Verkettung begünstigender Umstände, die wir hier nicht darlegen wollen, brachte dies undeutsche Glied des deutschen Reiches vorübergehend in eine glänzende Stellung im Kunstleben des 14. Jahrhunderts, ja es ist dessen Charakter wohl nirgends so prägnant zum Ausdruck gekommen wie hier. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten noch, wie in der vorangegangenen, die grossen Klöster, insbesondere der Cistercienser und Prämonstratenser, den Ton angegeben; in der zweiten, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, war es der König. Beide stützten sich in erster Linie auf die ein-



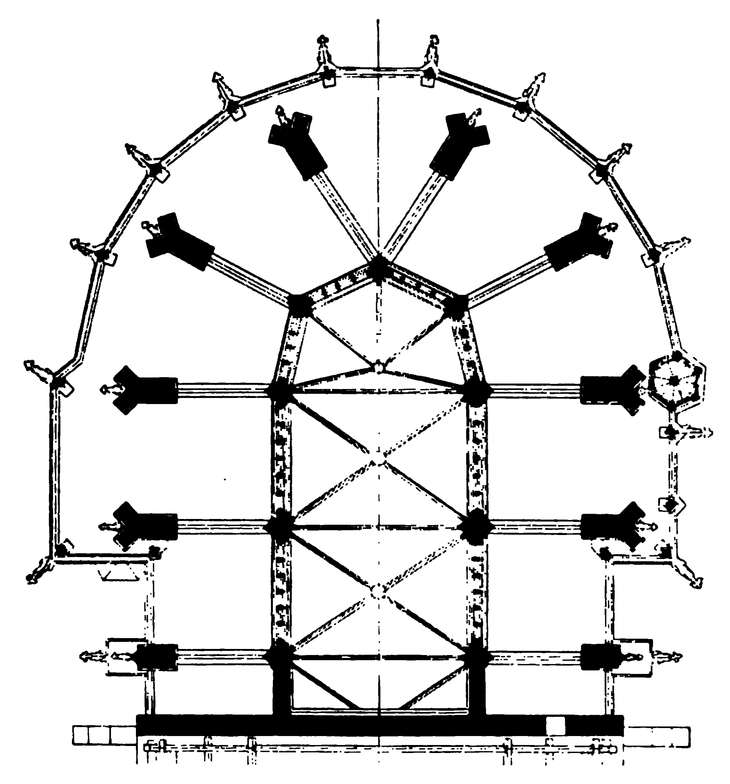
Karlshofer Kirche in Prag.



S. Bartholomäuskirche in Kolin, Choransicht.

gewanderten Deutschen, deren Arbeit es ja auch war, welche die natürlichen Reichtümer des Landes flüssig machte; beide standen aber auch

in Fühlung mit Frankreich, die Cistercienser durch den regelmässigen Besuch der Generalkapitel (ein Grundriss wie der von Sedletz, Taf. 447, ist nur so zu verstehen), Karl IV. durch seine in Frankreich genossene Jugenderziehung. Kulturgeschichtlich zeigt dieser merkwürdige Fürst schon viele Züge eines Renaissanceherrschers und etwas davon ging auf seinen Hauptarchitekten Peter Parler über, der durch Bauinschriften



S. Bartholomäus in Kolin, Chorgrundriss in der Höhe des zweiten Geschosses.

(in Prag und Kolin) und sogar durch eine Porträtbüste für seinen persönlichen Ruhm eintrat[1]). Karls Interesse war mindestens zu gleichen Teilen dem Profan- und Nutzbau, wie dem Kirchenbau gewidmet. Seine Hauptunternehmung im Gebiete des letzteren, der S. Veitsdom

---

[1]) Wenn auch an einigen anderen Orten, z. B. in Freiburg, gewisse dokorative Köpfe an Konsolen u. dergl. für Baumeisterporträts erklärt werden, so halten wir diese Deutung für mindestens zweifelhaft; selbst wenn sie richtig wäre, gäbe der Mangel an Inschriften der Sache einen ganz anderen Charakter.

in PRAG, hängt mit einer politischen Aktion zusammen, der Erhebung des Prager Stuhls zu erzbischöflichem Range. Aus Avignon, wo er mit dem Papst darüber verhandelt hatte, nahm er sich gleich den Baumeister mit (1444). Derselbe hiess Matthias von Arras, war also einer jener Nordfranzosen, deren der Süden nicht entraten konnte, wenn korrekte Gotik verlangt wurde. Das unmittelbare, sehr genau reproduzierte, doch in den Massen noch gesteigerte Vorbild war die Kathedrale von Narbonne (vgl. Taf. 363 u. 447). In der Ausführung gehört dem Meister Matthias der Rundchor bis zum Triforium und der Kapellenkranz. Der akademisch nivellierte Charakter des Originals ist auf die Kopie in vermehrtem Masse übergegangen. Die Einzelformen schon recht dekadent. Meister Matthias starb 1352. Sein Nachfolger wurde (1356, nach anderer Lesung 1353) Peter Parler von Gmünd. Ihm gehören die oberen Teile des Rundchors und der ganze Langchor. Vom väterlichen Werk hat er die Stellung der Türme (nur einer ausgeführt) an der Langseite übernommen. Hauptsächlich aber liegt ihm der Kölner Dom im Sinn[1]). Das bezeugt die veränderte Form der Pfeiler und besonders das Strebewerk. Auch an anderen Kirchen Parlers macht sich das letztere in unerhörter Selbstherrlichkeit breit. In Süd- und Südostdeutschland waren Strebebögen bis dahin gar nicht oder nur in bescheidener Form vorgekommen; Parler wusste, dass er damit seinem Publikum etwas Neues und Ausserordentliches brachte; daher auch, im Widerspruch gegen die Zeitströmung, seine Bevorzugung der basilikalen Anlage. Bei der Bartholomäuskirche in KOLIN hat er sogar einem als Hallenanlage vorgefundenen Langhause einen basilikalen Chor gegeben. Zur Erkenntnis seiner künstlerischen Prinzipien ist dieser Bau noch wichtiger als der Prager Dom, weil er hier an keinen Vorgänger gebunden war. Er geht hier, in Wahlverwandtschaft mit dem Barock, auf stärksten Kontrast zwischen Ruhe und Bewegung aus. Dem Kapellenkranz gab er, in Erinnerung an die Kreuzkirche seiner Heimatstadt, einen geschlossenen, fast als Kreislinie wirkenden Umriss. Die Fensteröffnungen wechseln mit ganz toten Mauerflächen; keine Strebepfeiler, keine Fialen[2]); so bilden Kapellenkranz und Umgang einen massigen, der senkrechten Gliederung fast entbehrenden, mit einer durchlaufenden Horizontale

[1]) Der Eindruck desselben ist in allen seinen Werken ein so tiefer und dauernder, dass die inschriftliche (gemalte) Zahl XXIII, welche das Alter angibt, in welchem er den Bau übernommen haben soll, wie wir glauben, ebenso einen Ausfall enthält wie sein Name (ARLER statt PARLER).

[2]) Der auf der beistehenden Zeichnung sichtbare Schmuck der Balustraden und Wasserspeier ist eine zweifelhafte Restauration.

abschliessenden Unterbau. Aus dem platten Dache desselben wächst nun, als wäre es der Erdboden, gänzlich unvorbereitet[1]), die schmale Chorhaube hervor und das Strebewerk. Die Bögen des letzteren stehen aber nicht radial, sondern gleichsam windschief, was wieder eine Folge der inneren Anordnung ist, wo, um einen noch nicht gesehenen Effekt zu erhaschen, ein Pfeiler in die Mittelachse gestellt ist. Dieselben Grundsätze kehren in der Barbarakirche zu KUTTENBERG wieder; nur sind hier die Strebebögen verdoppelt und ihre Pfeiler als rechteckige Türme behandelt, alles mit kleinen Ziermotiven überladen[2]). Endlich gehören Peter Parler, oder falls nicht ihm persönlich, so seiner Schule, die Augustinerkirchen SEDSKA und KARLSHOF; weniger reich, doch von ungewöhnlicher Anlage; Sedska mit kleeblattförmigem, Karlshof mit zentralem Grundriss (Taf. 455), wie man glaubt eine vom König gewollte Anspielung auf das Aachener Münster.

Die böhmische Episode verlor mit dem Tode Karls IV. ihre beste Triebkraft und vollends lahmgelegt wurde sie durch die Hussitenbewegung. Nach ihrem künstlerischen Wert beurteilt ist sie glänzend, aber reichlich mit Zügen der Entartung behaftet. Zum Teil ist die Verpflanzung auf einen traditionsarmen Boden daran schuld, zum Teil der Zeitgeist überhaupt. Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der südlichen Hälfte des deutschen Baugebiets durch die Parler und Ensinger mit besonderer Signifikanz vertreten, ist unter allen Phasen der gotischen Entwicklung die unerquicklichste; sie ist der Formenstrenge und Klarheit, die der klassischen Epoche auch in ihrer Nachblüte noch eigen waren, verlustig gegangen und hat die freie Haltung und malerische Wirkungsfähigkeit des 15. Jahrhunderts noch nicht gewonnen; sie ist prätentiös, überspannt, voll Unnatur.

Einen neuen Aufschwung nahm die böhmische Bauthätigkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts seit der Regierung Georg Podiebrads. Hauptwerke: die Weiterführung der Barbarakirche in KUTTENBERG (das fünfschiffige Langhaus mit Galerien in den Seitenschiffen seit 1483) und die Marienkirche in BRUX, eine Hallenkirche mit niedrigen Seitenkapellen und darüber Emporen (1517—1540).

DIE DEUTSCHE SCHWEIZ. Dieselbe Epoche, welche auf dem staatlichen Gebiete die Verbindung mit Deutschland zu lockern begann,

---

[1]) In ähnlicher Weise setzte Ulrich Ensinger am Strassburger Münsterturm sein :togon auf das vorgefundene Stockwerk.

[2]) Die oft (z. B. bei Lübke) wiederholte Abbildung aus Heider und Eitelberger t grobe Fehler.

hat sie auf dem künstlerischen enger geknüpft. Vorher, in der romanischen Zeit, hatten wir lombardische, zum Teil auch burgundische Einflüsse wahrgenommen, für die gotische aber wurden nicht die Kathedralen von Genf und Lausanne, sondern die oberrheinischen und schwäbischen Bauten die Muster. Das ganze 13. Jahrhundert hindurch wussten die Schweizer von der Gotik nur wenig. Z. B. die Klosterkirche zu WETTINGEN wurde noch 1256 mit flacher Balkendecke erbaut, nur die Arkaden zeigen den Spitzbogen. Ebenso zeigt der 1209 geweihte Chor des Frauenmünsters in ZÜRICH einen sehr unentwickelten Uebergangsstil. Entschiedener gotisch, wenn auch in einfachsten Formen, treten die Bettelordensbauten auf. Zu einer lebhafteren Baubewegung kam es aber erst im 14. Jahrhundert. Aus der ersten Hälfte desselben ist das ansehnlichste die Stiftskirche in FREIBURG und die Cistercienserkirche in KAPPEL. In BASEL mussten nach dem grossen Erdbeben von 1356 die Prediger- und die Barfüsserkirche fast neu aufgebaut und vieles am Münster erneuert werden. Das wichtigste einheitliche Werk der Spätgotik ist die Pfarrkirche (»Münster«) zu BERN. Sie tritt in Wetteifer mit den grossen Pfarrkirchen Süddeutschlands. Ein einheimischer Meister war für den längst gewünschten Neubau nicht zu finden; man benutzte den Augenblick, als der Träger eines berühmten schwäbischen Baumeisternamens, Matthäus Ensinger, sich mit dem Rat von Strassburg veruneinigte. Die Anlage zeigt denn auch ganz den schwäbischen Typus: einfachste Formation der Ostteile, kein Querschiff, mächtigen Westturm; die Details besonders willkürlich (Taf. 468). Obgleich an ihm bis an den Anfang des 16. Jahrhunderts weitergebaut wurde, blieb der Turm ein Torso. Dasselbe Schicksal hatte auch der zu FREIBURG im Uechtlande, der nach der ursprünglichen Absicht dem zu Freiburg im Breisgau nachgebildet werden sollte.

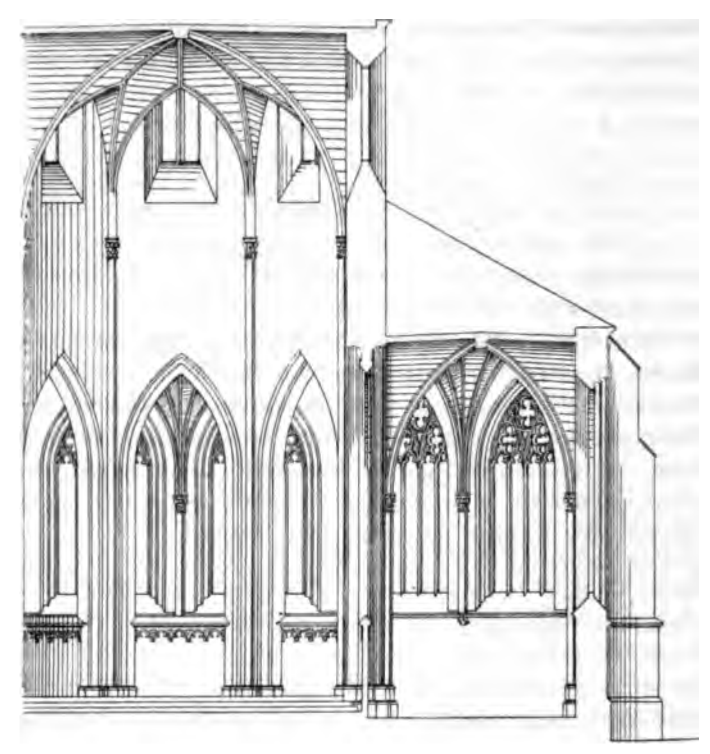
DIE RHEINLANDE. Unsere Betrachtung kehrt hier zu den Stammsitzen sozusagen des ältesten Adels der deutschen Baukunst zurück. Dieselben machen einen sichtlich saturierten Eindruck. Von grossen neuen Unternehmungen ist nichts zu melden. Man lässt sich hier die spätgotische Manier mehr gefallen, als dass man an ihr mitgeschaffen hätte. Am Oberrhein werden in den wichtigsten Fällen schwäbische Meister herangezogen, der Niederrhein steht westfälischen und holländischen Einflüssen offen.

FREIBURG. Im Jahre 1359 wurde der romanische Chor des Münsters abgebrochen und der neu zu bauende dem Meister Johannes von Gmünd übertragen. Der Grundriss (Taf. 446) zeigt ganz ähnliche Prinzipien, wie die von seinem Schul- und vielleicht auch Blutsverwandten Peter Parler

in Böhmen verfolgten. Vom Prager Dom übernommen ist die Weiterführung der Kapellen an den Seiten des Langchors; mit der Kirche in Kuttenberg stimmt die Verlegung eines Kapellenzwischenpfeilers in die Mittelachse überein. Aber was bei Meister Peter eine auf einen einzigen Punkt versparte kecke Unregelmässigkeit war, wird bei Meister Johannes systematisch durchgeführt, so dass auch den anderen Polygonseiten des Binnenchors immer wieder eine Kapellenwand gegenüber steht, ja sogar die Kapellen mit einem Pfeiler schliessen. Es ist eine besondere und überraschende Anwendung des jetzt sich verbreitenden Prinzips der Uebereckstellung. Die daraus sich ergebenden Unregelmässigkeiten in der Stellung der Strebebögen haben wir an den böhmischen Bauten kennen gelernt. Hier wird sie noch weiter getrieben, indem zu den Seiten des Schlussfensters im hohen Chor je drei Bögen auf einen Punkt zusammenstreben. Etwas zuvor noch nicht Gesehenes ist auch die Zickzackbewegung in der Umrisslinie des Kapellenkranzes. Die innere Raumwirkung ist übrigens vorzüglich. Dagegen wird die einst so vollendet abgewogene Harmonie der äusseren Baumasse durch den zu grossen Chor zu nichte gemacht.

Strassburg. Die Münsterbauhütte stand hundert Jahre nach dem Beginn der Fassade in traurigem Verfall. Meister Gerlach, der letzte Nachkomme Erwins, hatte 1365 die dritten Stockwerke der Türme zu Ende geführt, mit manchen Vergröberungen und Missverständnissen zwar, im grossen und ganzen immerhin den Absichten des Ahnherrn treu. Dann aber folgte eine That grenzenlosen Unverstandes: die Ausfüllung des Raumes zwischen den Türmen über dem Mittelschiffsgiebel; wahrscheinlich sollte, worauf ein Riss im Münsterarchiv hindeutet, dieser Zwischenbau noch eine banale Krönung erhalten und damit die Fassade für vollendet erklärt werden. Ein neuer grosser Brand im Jahre 1384 setzte dieser Thorheit ein Ziel. Es scheint in der Bürgerschaft selbst die Kritik erwacht zu sein. Im Jahre 1398 kam unter Vermittlung des Kaisers ein Vertrag zu stande, welcher die Stadtgemeinde mit Ausschluss des Bischofs zum alleinigen Bauherrn machte. Der Rat setzte unverzüglich den Werkmeister, den Schaffner und die zwei Pfleger schimpflich ab und berief aus Ulm Ulrich Ensinger an die Spitze des Werks. Was immer dessen Fehler als Künstler waren, er muss es merkwürdig verstanden haben, wie vorher in Ulm so jetzt in Strassburg, den Unternehmungsgeist der Bürger zum Grossen aufzuregen. Ulrich brachte ein Projekt zu stande, kraft dessen auf den Ausbau des zweiten Turmes verzichtet wurde, dafür aber der erste zu unerhörter Höhe hinaufgeführt werden sollte. Dass ihm Sinn und Wert der Fassade geopfert wurde, focht den an Gewaltsamkeit gewöhnten Meister wenig an. Er behandelte was er vorfand als neutrale Sub-

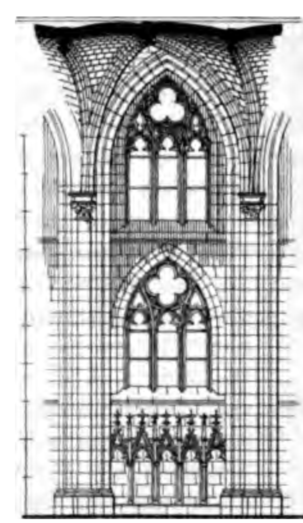
struktion. Auf der Höhenlinie, auf der gemäss den klassischen Proportionsregeln nach einem kurzen Zwischengeschoss schnell der Helm hätte beginnen sollen, ordnete er ein kolossales Oktogon an. Jede Seite desselben öffnet sich in ein Fenster. Auf die überlieferten Tabernakel an den Diagonalseiten, deren Wert zumal für die Schrägansicht in Freiburg mustergültig dargelegt war, verzichtete er und ersetzte sie durch unendlich schlanke, vom Hauptgeschoss frei abstehende, ihr



Liebfrauenkirche zu Worms.

Schraubengewinde offen zeigende Treppentürme. Ein monotones Motiv ohne Fortgang und Verjüngung und dadurch nicht im Wert gehoben, dass jeder dieser Türme die Horizontalprofile variiert (Taf. 482, Fig. 2). Wenn es wirklich durch praktische Rücksichten diktiert war, so muss man für damals eine grenzenlose Lust an hohen Aussichtspunkten voraussetzen. Während des Baus hat Ulrich die projektierte Höhe noch einmal vermehrt durch den (recht unorganischen) Aufsatz eines zweiten kleineren Fenstergeschosses; es trägt sein Meisterzeichen. Im Jahre 1419 starb er. Ein im Münsterarchiv zu Bern aufgefundener,

offenbar vom jüngeren Ensinger dorthin gebrachter Bauriss zeigt über Ulrichs Oktogon einen Helm mit geschweiftem Kontur ganz in der Art des auf S. 336 abgebildeten Ulmer Entwurfs. Es scheint, dass der noch in Ulrichs Sterbejahr zusammengetretene Rat auswärtiger Sachverständiger sich gegen ihn ausgesprochen hat. Der nun an die Spitze berufene Johann Hültz von Köln drang mit seinem ersten Entwurf ebenfalls nicht durch (Abb. in »Strassburg und seine Bauten« S. 191). Angenommen wurde ein völlig anderer, in dem das Treppenmotiv wieder und gesteigert die Herrschaft an sich reisst. Man denke sich die Fialen, mit denen Ulrich seinen Helm stufenweise umkränzen wollte, in kleine Türme verwandelt, im ganzen 52 an der Zahl, und in jedem derselben eine kleine Wendeltreppe so angeordnet, dass man aus einem Türmchen in das andere hinübersteigt. Das Weitere zeigen die Detailzeichnungen auf Taf. 482. Leider sind die jedem Türmchen zugedachten durchsichtigen Pyramiden, die dem Kontur etwas ungemein Weiches gegeben hätten, unausgeführt geblieben; ebenso (wie schon der junge Goethe erkannte) die Krönungen der grossen Schneckentürme am Oktogon. Das Mittelalter genoss die ins Absurde gehende Uebertreibung dieser Anlage mit phantastischem Behagen; können wir ihm darin nicht folgen, so ist auch noch heute für die Bravour der technischen Leistung kein Ausdruck der Bewunderung zu stark. Im Jahre 1439 wurde mit der Errichtung eines Madonnenbildes auf der Helmspitze die Arbeit abgeschlossen. Die Strassburger hatten ihren Willen erreicht: den Besitz der schönsten gotischen Fassade hatten sie eingetauscht gegen den Besitz des höchsten und bis zur Spitze bequem ersteigbaren Turmes (142 m gegen 136 m des Wiener Stephansturms und 157 m der bekanntlich erst in unseren Tagen ausgeführten Kölner). Der letzte namhafte Zuwachs des Münsters ist die 1495—1505 von Jakob von Landshut ausgeführte Laurentiuskapelle am nördlichen Querschiff, ein ausgezeichnetes Muster des Spätstils sowohl in der Desorganisation der Formen als in dem hohen malerischen Geschick der Licht- und Schattenwirkung.


Kaiserslautern.

Die elsässische Lokalkunst handhabte die Spätgotik im ganzen mit Geschmack und Mässigung. Der Turm des Münsters zu THANN darf neben dem Esslinger mit Ehren genannt werden. Weiter wollen wir auf einzelne Denkmäler und Denkmälerteile hier nicht eingehen.

Rheinabwärts in den Bistümern Speier, Worms und Mainz ist nichts in dieser Epoche entstanden, was nach dem Massstabe unserer Betrachtungsweise die Aufmerksamkeit länger fesseln könnte. Wir geben als Beispiel vom Anfang der Epoche die Stiftskirche in KAISERSLAUTERN, eine der wenigen Hallenanlagen dieses Gebietes, und vom Ende die Liebfrauenkirche in WORMS, eine schlicht in Bruchstein und Verputz ausgeführte Basilika mit zwei Westtürmen. Erst in FRANKFURT begegnen wir einer grösseren Unternehmung. Es ist bezeichnenderweise ein Turm und zwar ebenso bezeichnenderweise ein über den kleinen Massstab der Kirche, zu der er gehört (»Dom« S. Bartholomäus), weit hinausgehender. Er wurde begonnen 1415 um die Zeit als die Türme von Strassburg, Ulm und Wien den Ehrgeiz und Wetteifer der Reichsstädte auf diesen Punkt konzentriert hatten. Vollendet (1514) konnte er nur durch einen Kompromiss werden, indem an Stelle des Helmes eine steinerne Spitzbogenkuppel und darauf ein schlanker Zwergturm zu stehen kam. (Eine ähnliche Endigung über dem östlichen Vierungsturm des Mainzer Doms, neuerdings abgebrochen, und am Turm von Maria am Gestad in Wien.)

Am Niederrhein ist der dem Zentralbau des AACHENER MÜNSTERS angefügte Chor (seit 1353) die letzte bedeutende Leistung der Schule des Kölner Doms, glänzend und formenstreng, aber auch voll mathematischer Spitzfindigkeiten. Zahlreicher als die Bauten des 14. Jahrhunderts sind die des 15. Jahrhunderts. Ihre Art ist wesentlich anders. Westfälische und holländische Einflüsse kreuzen sich in ihnen. Es sind Backsteinbauten mit Hausteindetails. Basilikale und hallenmässige Anlagen halten sich das Gleichgewicht. Die bemerkenswerteste unter den ersteren ist die Willibrordkirche in WESEL (Taf. 454); der Grundriss, fünfschiffig mit stark ausgeprägtem Querhaus, ist holländisch. Unter den Hallenkirchen nehmen die von KALKAR und EMMERICH den ersten Platz ein; man beachte im Grundriss (Taf. 454) die abgestumpften Ecken des Westbaus, im System die Verunreinigung des Hallencharakters durch Ueberhöhung des Mittelschiffs; ähnliches in CORNELIMÜNSTER (Taf. 473) und anderen Bauten dieser Gegend.

WESTFALEN ist die vom Wechsel der Stile am wenigsten berührte deutsche Landschaft. Die Hallenkirche tritt nicht als Neuerung auf, sie ist eine schon vorgotische und in der gotischen Zeit unbedingt die dominierende Form. Von den Schwankungen und Entartungen, denen sie in anderen Gegenden öfters unterliegt, bleibt sie frei. Ein Wandel in den Anschauungen zeigt sich fast nur darin, dass die Bauten der jüngeren Zeit die Höhendimension stärker betonen, nicht bloss im absoluten Raummass, sondern auch für den optischen Schein mittelst der Verdünnung der Pfeiler. Im Grundriss können zwei Typen unterschieden

werden. Der eine zentralisierend; er setzt die Zahl der Joche und Schiffe gleich, hat also dreimal drei Abteilungen von ganz oder näherungsweise quadratischem Grundriss. Ausgezeichnete Beispiele: die Marienkirche bei HERFORD (Mitte 14. Jahrhundert), die Wiesenkirche in SOEST (1313—1369; nach Pause Fortsetzung im 15. Jahrhundert), die Petrikirche in DORTMUND, die Marienkirche in OSNABRÜCK. Der zweite Typus, im 13. Jahrhundert durch den Dom von PADERBORN und die evangelische Kirche in HAMM am bedeutendsten vertreten, gibt der Längenachse das Uebergewicht und drängt die Stützen dichter zusammen. Beispiele aus dem 14. und 15. Jahrhundert: die Liebfrauenkirche in MÜNSTER, die Pfarrkirche in LÜDINGHAUSEN, die Katharinenkirche in OSNABRÜCK. Eine Mittelstellung nimmt die Lambertikirche in Münster ein. (Grundrisse Taf. 454, Aufrisse Taf. 472, Taf. 477.) Das Material dieser Provinz ist Haustein, aber nur ausnahmsweise, so an der Lambertikirche, kommt es zu reicherem Schmuck.

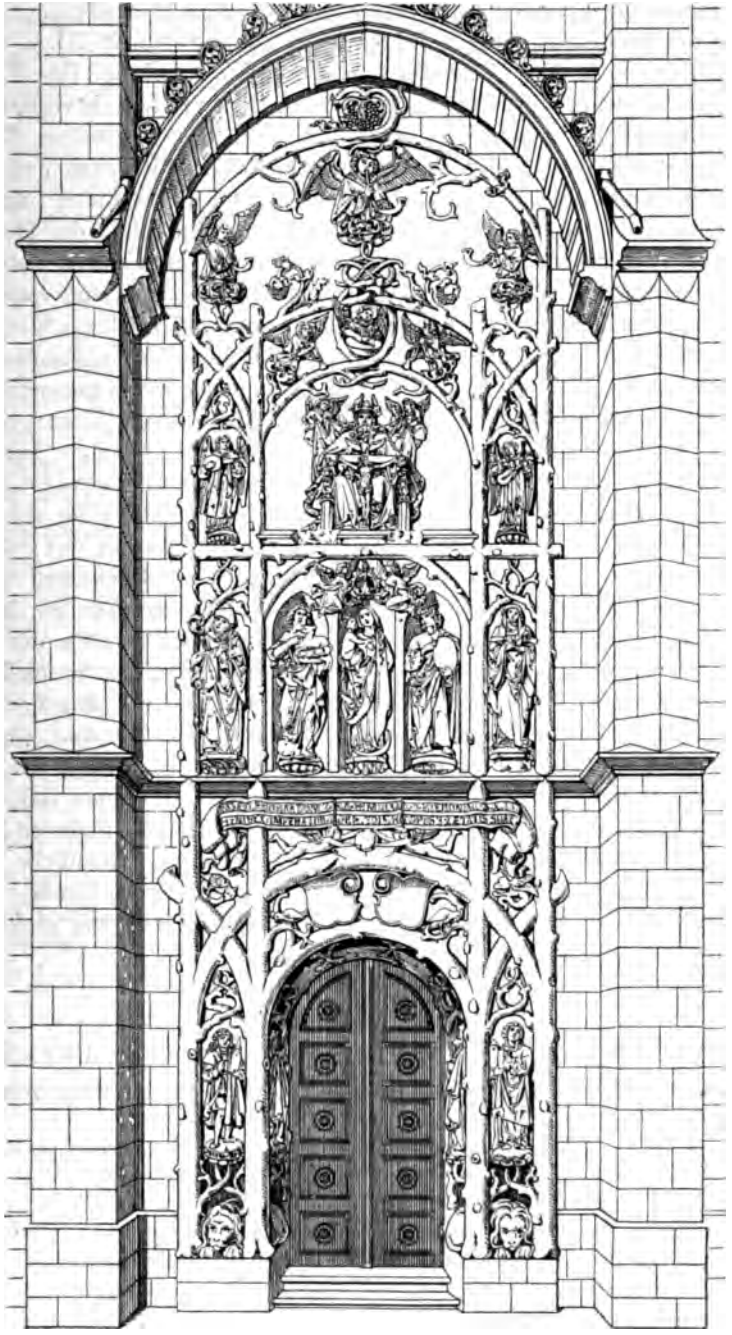
THÜRINGEN und SACHSEN. In keiner deutschen Landschaft fällt der Vergleich des späten Mittelalters mit dem hohen und frühen so ungünstig aus wie hier. Man wird einen Teil der Schuld darauf schieben dürfen, dass keine Kaisergeschlechter mehr hier Hof hielten, dass die Bischöfe zu kleinen Landesfürsten herabgesunken, die Abteien verarmt waren, dass die Städte, obgleich zahlreich, weit nicht die Bedeutung der hansischen, rheinischen und schwäbisch-fränkischen erreichten; eine Hauptursache muss doch in verändertem Sinn der ganzen Bevölkerung gelegen haben. Soweit er sich in den Kunstdenkdenkmälern aussprach, stand er dem zahmen Bürgertum des 17. und 18. Jahrhunderts schon näher, als jenem mannhaften ritterlichen Geschlecht, das wir im Chor des Naumburger Domes abgebildet sehen.

Die Wendung zur Spätgotik ist auch hier gleichbedeutend mit dem Siege der Hallenkirche. Ihre Menge ist gross, Trivialität und Nüchternheit machen sich aber unerträglich breit. Wenn die Marienkirche in MÜHLHAUSEN als ein besonders vornehmer Bau, als »edelgotischer Prachtbau« gelten kann, so zeigt das, wie tief das Niveau dieses Provinzialismus steht. Wenn einmal die Phantasie einen Aufschwung nahm, so entstand etwas wie das umstehend abgebildete linke Seitenschiff (Erweiterung des romanischen Baus) am Dom zu Braunschweig. Grösseres Interesse erweckt nur die Schule des sächsischen Erzgebirges. Sie verdankt ihre Entstehung dem seit der Mitte des 15. Jahrhunderts schnell aufblühenden Bergbau. Die wichtigsten Denkmäler sind: die Marienkirche in ZWICKAU, der Chor begonnen 1453, die Schiffe Anfangs 16. Jahrhundert; der »Dom« zu FREIBERG, seit 1484; die S. Annakirche in ANNABERG, seit 1499; die Marienkirche in PIRNA, seit 1506; die Schlosskirche in CHEMNITZ, seit



Dom zu Braunschweig, Seitenschiff.

1514; die S. Wolfgangskirche in SCHNEEBERG, seit 1515. (Vgl. Taf. 453, 477, 478.) Alle diese Bauten sind einander sehr ähnlich. Sie bringen, da sie in dem bis dahin armen und schwach besiedelten Lande keine



Portal der Schlosskirche zu Chemnitz.

monumentale Tradition hinter sich hatten, die Abkehr des Spätgotischen von der klassischen Regel mit besonderer Schärfe zum Ausdruck. Dem Ideal, das man dieser schlichten, doch auf ihre Arbeit und ihre Erfolge stolzen Bergmannsbevölkerung zutrauen darf, entsprechen sie vortrefflich. Die Anlage im ganzen beschränkt sich auf das unmittelbar Zweckmässige; die Ausführung zeigt Freude am Netten, Zierlichen und stellt die Leistungsfähigkeit der Technik möglichst hell ins Licht. Am bezeichnendsten ist die Behandlung des Chors einerseits, der Deckenkonstruktion andererseits. Der erstere ist stark verkümmert; entweder die herkömmlichen drei Absiden in flachster Konfiguration (Annaberg, Pirna), oder ein alle drei Schiffe zusammenfassender Schluss, der aber keinen Umgang bildet und der Grundlinie eines flachen Kreisbogens folgt (Zwickau, Schneeberg). Dieselbe Vermeidung klarer geometrischer Formen kehrt an den Decken wieder. Sie bilden weder Kreuzgewölbe noch Tonnen, weder Spitzbögen noch Rundbögen, sondern bewegen sich in flauen, unbestimmten Zwischenformen. Die etwa wie ein Geflecht von Weidenruten angeordneten Rippen sind, oder scheinen jedenfalls, blosse Dekoration — Verleugnung also der für das gotische System grundlegenden Formel des Verhältnisses von Decke und Stütze. Eine Neuerung, auf die wir grosses Gewicht nicht legen können, bilden die Emporen zwischen den nach innen gezogenen Streben der Umfassungsmauer[1]). (Aehnliches und vielleicht schon früher im nordwestlichen Böhmen.) Die Fenster unterhalb ihrer sind mit den Vorhangbögen, einer spezifisch sächsischen Missform, geschlossen. Endlich nennen wir noch, da es eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, das Portal der Schlosskirche zu Chemnitz; es beweist, dass man das dürre geometrische Formenspiel satt zu werden begann; was an dessen Stelle trat, war freilich ein ganz zuchtloser Naturalismus. Aehnliche Züge zeigt die späteste Gotik auch an anderen Orten Deutschlands, doch kaum irgendwo ist die Zerrüttung mit so viel Ueberlegung gleichsam ins System gebracht, wie in dieser Schule.

RÜCKBLICKE UND AUSBLICKE. Es ist, von der Betrachtung zumeist der sächsischen Gruppe ausgehend, die Frage aufgeworfen —

[1]) Auf sie gründet C. Gurlitt seine Theorie, dass in diesen sächsischen Kirchen bereits der Geist des kommenden Protestantismus walte. Man bemerke jedoch, dass Emporen im 16. und 17. Jahrhundert bei beiden Konfessionen gleichmässig beliebt waren. so z. B. in den Jesuitenkirchen in Köln und Molsheim, der Michaelskirche in München, der Kirche in Polling u. a. m. Ebensowenig konkludent ist Gurlitts Beweisführung mit der »Predigtkirche«; man müsste danach den Beginn der »protestantischen« Richtung bis ins 13. Jahrhundert zurückdatieren.

und sie ist der Erörterung wert — ob nicht, was uns in der Spätgotik zunächst als Entartung und Auflösung erscheint, vielmehr das Wirken eines unter der alten Hülle nach Entfaltung ringenden neuen Stiles sei? Und mehrere Urteiler sind auch schon mit der Antwort bereit: ja es sei so, die Spätgotik sei zu einem guten Teil latente Renaissance; sie sei es, weil sie, in Opposition zur Hochgotik, »Raumstil« sei[1]).

Unseres Erachtens hat hier — freilich nicht zum erstenmal — Jakob Burckhardts berühmte Definition Verwirrung angerichtet. Sie ist überhaupt nur gültig für die italienische Renaissance. Nach ihr gemessen, zeigt sich die deutsche Renaissance gerade im Raum- und Proportionsgefühl am wenigsten als echte Renaissance. Gesetzt also, die deutsche Spätgotik wäre wirklich Raumstil in dem bestimmten Sinne, so wäre gerade diese Eigenschaft auf ihre Erbin nicht übergegangen. Kann ferner mit irgend welchem Recht behauptet werden, in der Spätgotik habe sich, gegen die früheren Epochen gehalten, eine zunehmende Klärung und Stärkung des Raumgefühls vollzogen? Für uns besteht kein Zweifel, dass die Frage verneint werden muss. Der Irrtum scheint aus folgender Wahrnehmung entstanden zu sein. Zerlegen wir die Wirkung eines spätgotischen Gebäudes in seine Faktoren, so ist zunächst allerdings zuzugeben, dass der Raumfaktor selbständiger zur Geltung kommt, als in der frühen und hohen Gotik. Das geschieht aber nicht etwa deshalb — hier beginnt der Irrtum —, weil die Raumidee als solche an Macht zugenommen hätte, sondern allein, weil die struktiv-organische Idee an Macht verloren hat. Die bewusstere Aufmerksamkeit, die wir infolgedessen den Raumproportionen zuwenden, gereicht der Spätgotik indes keineswegs zum Vorteil. Vergleichen wir etwa das Ulmer Münster mit dem Strassburger, welch ein ungeheurer Verfall der Raumphantasie kommt da zum Vorschein! Weiter bezieht sich der durch das, was wir Proportion nennen, erzeugte ästhetische Eindruck nicht bloss auf den leeren Raum, sondern auch auf die Körperlichkeit der ihn umschliessenden Bauglieder; rechnen wir diese hinzu, so wird das Defizit der Spätgotik noch grösser. Länger als die basilikalen Anlagen haben sich die hallenmässigen ein Mass von Raumschönheit erhalten, das wir nicht unterschätzen dürfen. Von einem Fortschritt gegen die ältere Zeit kann hier aber in keiner Weise die Rede sein. Die »Vereinheitlichung« des Raumes, auf welche

[1]) Zum erstenmal ausgesprochen von Dohme, weiter ausgeführt von Schmarsow und Haenel; vgl. meine Gegenbemerkungen in der Kunstchronik 1900 Nr. 18 u. 20.

unsere Gegner so viel Gewicht legen, ist ganz und gar keine neue Errungenschaft der Spätgotik; sie war der Hallenkirche von jeher eigen, und gerade in der letzten Phase wurde sie (durch die Ueberhöhung des Mittelschiffs, vgl. S. 320) häufig preisgegeben.

Ein Gemeinsames zwischen deutscher Spätgotik und deutscher Renaissance, und zwar in breiter Ausdehnung, ist allerdings vorhanden, das ist auch unsere Meinung. Doch suche man es nicht in der Raumidee. Es liegt eben dort, wo wir es in der französischen und niederländischen Kunst schon nachgewiesen haben: im Realismus und im Malerischen. Der auf das Praktische gerichtete Sinn der Zeit und des in ihr vorwaltenden bürgerlichen Standes brachte die grosse Einfachheit der Grundrisse, die Reduktion des tektonischen Gliederbaus, die Parteinahme für die Hallenkirche. Und das Malerische brachte die Abkehr sowohl von der streng architektonischen als der streng plastischen Ausdrucksweise, die grossen Flächen als Hintergründe und Kontraste, die Verwirrung der Linien im Netzgewölbe, die Erschlaffung des Spitzbogens zum Segment-, Korb- oder Vorhangbogen, die Herausarbeitung des Ornamentes auf Licht- und Schattenwirkungen hin, überhaupt die bewusste und massenhafte Verwertung des Irrationellen. In allem diesem blieb die deutsche Renaissance spätgotisch. Das ist die richtige Formulierung des Verhältnisses und nicht die umgekehrte: die Spätgotik sei eigentlich Renaissance. Und deshalb bedurfte auch die Renaissance bei uns für ihren Kirchenbau keines neuen Kompositionsschemas. Durch die Spätgotik war die Architektur hinreichend desorganisiert, um, wie es der veränderte Geschmack verlangte, das Renaissancedetail bequem aufzunehmen und ohne den dadurch eintretenden Widerspruch zwischen Konstruktions- und Dekorationsformen gewahr zu werden. Wenn etwas Wertvolles dabei zu stande kommt, so liegt es in der lose gereihten Folge malerischer Bilder. Ein Raumstil aber war die Spätgotik nicht gewesen und wurde auch die Renaissance in Deutschland nicht. Man war sich eines tieferen Gegensatzes der beiden Stile, so wie man sie auffasste, d. h. ganz äusserlich, überhaupt nicht bewusst.

Unter diesen Umständen ist eine präzise Antwort auf die Frage, wann die Gotik in Deutschland zu Ende gegangen sei, gar nicht zu geben. Thatsächlich war der Baueifer auf kirchlichem Gebiet schon vor dem Eintritt der Reformation erkaltet, teils aus Sättigung des Bedürfnisses, teils weil die künstlerischen Interessen eine andere Richtung nahmen. Wenn man aber aus den wenigen, zerstreuten und

konsequenzlosen Kirchenbauten, die hie und da noch entstanden, eine prinzipielle Meinung herauslesen will, so kann es nur die sein, dass bis zum Ende des dreissigjährigen Krieges die Gotik doch noch immer als der wahre Kirchenstil betrachtet wurde.

Wir geben als Beispiele auf Taf. 477 die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaute Jesuitenkirche in Molsheim; auf Taf. 478 die Jesuitenkirche in Köln, 1621—29.

3. Der norddeutsche Backsteinbau.

Allgemeines.

Geschichte und Natur wirkten gleichmässig darauf hin, die Baukunst des norddeutschen Tieflandes in eine scharf umrissene Sonderstellung zu bringen. Die Geschichte, indem sie den Niederdeutschen ihre grossen Aufgaben, die Besiedelung des Ostens und die handelsmächtige Ausbreitung auf dem Meere, so stellte, dass sie der übrigen Nation den Rücken kehren mussten; die Natur, indem sie im neuen Lande die Baukunst zugleich auf ein neues Material anwies, das eine sehr selbständige Umarbeitung der gotischen Formen nötig machte. Vieles vom eigensten Reiz der ursprünglichen, durchaus auf die Eigenschaften des Hausteins gegründeten, Gotik war dem Backsteinbau ein für allemal unerreichbar. Auch ist nicht zu verkennen, dass diese Neulandskunst in allen den Eigenschaften, die nur die Frucht einer durch lange Generationen fortgesetzten Bildung sein können, hinter der rheinischen und oberdeutschen zurückstand. In Einem doch war sie grösser als diese, in der gleichmässig verbreiteten monumentalen Gesinnung. Ihre ganze Haltung sagt uns, dass sie zu Menschen gehörte, in deren Dasein die Willenskräfte im Vordergrund standen. Ihr fehlt das Heiterbehagliche, aber auch das Spielerischselbstgefällige der binnenländischen Kunst des späten Mittelalters, sie ist ernst, streng, besonnen, geradeaus auf die Hauptsache gerichtet; in den Beschränkungen, die das vom eroberten Lande dargebotene Baumaterial auferlegt, dem mitgebrachten Naturell der Ansiedler ganz kongenial. Wie man von einem selbstgemachten Manne spricht, so kann man die norddeutsche Backsteinarchitektur eine selbstgemachte Kunst nennen. Sie ist weitaus nicht die glänzendste, aber sicher die originellste unter den Spielarten der deutschen Gotik.

Die Gegensätzlichkeit der Haustein- und Backsteinformen wird in der Gotik mit grösserer Schärfe herausgekehrt, als in irgend einem andern Stil. Es ist die Folge des gotischen Grundsatzes, Material und Technik unmittelbar zum ästhetischen Motiv zu machen. Am konsequentesten ist darin unter allen gotischen Schulen auf der Hausteinseite die französische, auf der Backsteinseite die norddeutsche. Jene ist ganz Steinmetzkunst, diese ganz Maurerkunst. Jene behandelt die Einzelform als ein geschlossenes plastisches Gebilde; es stehen ihr dazu Werkstücke von sehr grosser Ausdehnung und Bildsamkeit zur Verfügung; nimmt sie dann noch eiserne Klammern und Dübel zur Hilfe, so erreicht sie jenes ausserordentliche Mass der Durchbrechung, Unterschneidung und Ausladung, das wir kennen. Diese hingegen erzeugt ihre Formen durch Zusammensetzung. Sie hat damit zu rechnen, dass die einzelnen Backsteine, wenn sie durch den Brand eine gleichmässige Konsistenz erhalten sollen, eine bestimmte und zwar sehr geringe Grösse nicht überschreiten dürfen [1]. Auch die gekrümmten Flächen werden nicht freihändig und nicht auf den individuellen Fall hin hervorgerufen, sondern in Modeln gepresst fertig aus der Fabrik geliefert. Um den Formstein an möglichst verschiedenen Stellen des Gebäudes verwenden zu können, bleibt die Gattung der Formen eine beschränkte; ja man hat gefunden, dass weit voneinander entlegene Gebäude dieselben Modeln aufweisen. Die Formsteine sind aus dem gewöhnlichen Ziegelumfang ausgeschnitten oder doch nur wenig grösser. Das grössere Gebäude erhielt also nicht grössere Formen, sondern nur eine grössere Mehrheit von Formen. Andererseits dürfen die Backsteinprofile auch über eine gewisse geringste Grösse nicht hinuntergehen, um sich gegenüber den kräftigen Farbenkontrasten der Mauer mit den starken weissen Fugen und eingeschobenen dunkel glasierten Schichten halten zu können. Die aus diesen Elementen zusammengesetzten Profile, z. B. an einem Fenstergewände oder Scheidbogen, vergrössern sich immer nur in der Längenausdehnung; das Mass der Ausladung und Einbuchtung bleibt, weil an das Format der Formsteine gebunden, nahezu unveränderlich. Andere Backsteinschulen, wie die niederländische, die südfranzösische, die lombardische, haben auf eine partielle Mischung mit Hausteingliedern nie ganz verzichten wollen, teils um ihnen grössere Festigkeit zu geben,

[1] Uebrigens sind die mittelalterlichen Ziegelsteine grösser als die heute üblichen. meist 28 bis 30 cm lang, 8 bis 10 cm hoch.

teils um der Detailformen willen. Auch die norddeutsche Gotik hat aus diesen Gründen anfänglich den gewachsenen Stein noch herangezogen[1]); von c. 1300 ab aber nur sehr selten noch und dann nur mit konstruktivem Zweck. Auf ornamentalem Gebiet suchte sie einen Ersatz, indem sie halbgebrannte Tonblöcke mit dem Meissel bearbeitete und danach erst vollends härtete; aber auch von dieser Technik wie überhaupt von jeder unmittelbaren Nachahmung der Hausteinformen befreite sie sich, ja sogar die ganz materialgemässe Herstellung ornamentierter Platten in flach gepresstem Relief (von der z. B. die Lombarden einen ausgedehnten Gebrauch machten) wurde nur sparsam geübt. Der norddeutsche Backsteinstil in seiner Reife ist der reinste und vollkommenste Ausdruck der Maurertechnik. Es wird immer bewunderungswürdig bleiben, wie viel Phantasie und Geschmack durch bloss kombinatorische Behandlung der einfachsten Elemente entwickelt werden konnte. Das meiste der überlieferten gotischen Zierformen musste dabei freilich sehr reduziert oder ganz geopfert werden. Dafür traten neue Wirkungen ins Leben durch Gliederung der Flächen mittelst Farbe. Schon der durch den Abstand der weissen Mörtelfugen[2]) gegen das meistens tief gestimmte Ziegelrot sehr sichtbar gemachte und durch das genau gleiche Format der Steine sehr regelmässig gestaltete, im Wechsel der Binder und Läufer kunstvoll variierte Mauerverband wirkt in diesem Sinne. Weiter der Ueberzug ganzer Flächenteile mit weissem Putz. Endlich als brillantestes Kontrastmittel die Einschiebung dunkler Steine, bald in durchgehenden Schichten, bald zur Hervorhebung der Mauerecken und Bogenleibungen, bei sehr grossen ungegliederten Flächen auch in flechtwerkartigen Mustern. Die Farben sind schwarz, dunkelgrün, dunkelviolett, zuweilen blosser Auftrag von Pech.

Das plastische Ornament hat mit geringen Ausnahmen den Charakter des Flachreliefs. Dass dabei die aus dem Model gepressten Platten nur selten zur Anwendung kommen, wurde schon bemerkt. Vielmehr herrscht auch hier die maurermässige Zusammensetzung der Muster aus Formsteinen. Am leichtesten gelingen die aus vier Steinen mit normaler Fugenlage zusammengesetzten Vier- und Sechspässe, wogegen die ungeraden Teilungen begreiflicherweise vermieden werden.

---

[1]) Zuweilen auf sehr weiten Transportwegen; z. B. an der Marienburg ist für Kapitelle und andere Zierglieder Kalkstein von der Nordküste Esthlands verwendet.

[2]) Sie pflegen etwa 2 cm stark zu sein.

Zu wage- oder senkrechten Bändern gereiht oder nach allen Seiten flächenhaft ausgebreitet, ergibt sich daraus ein Ornament, das wir Gittermasswerk nennen möchten und das als die eigentlich backsteinmässige Umsetzung des gotischen Masswerks zu gelten hat. Viel schwieriger und daher seltener sind die konzentrischen Muster; sie fordern mehr Arten von Formsteinen, verziehen sich leichter im Brand und machen Schwierigkeiten für den Fugenverband. Um so grösser der technische Triumph, wenn etwas, wie das Bogenfeld über dem Portal von S. Stephan in Tangermünde, zu stande kam. (Auf den Detailtafeln.) Erheblich gesteigert wird die Reliefwirkung durch Vielfarbigkeit: rotes Masswerk auf weiss geputztem Grunde oder dunkel glasiertes auf rotem, oder Kombination aller drei Farben.

Hiernach kann über das Stilgesetz der Backsteinarchitektur kein Zweifel sein: nach ihrer inneren Logik ausgebildet muss sie wesentlich eine Massen- und Flächenarchitektur werden. Sie ist, um den Unterschied von der Hausteingotik auf die kürzeste Formel zu bringen, »nicht ein Pfeilersystem mit raumabschliessenden Füllungen, sondern ein Mauersystem mit Durchbrechungen«. Daher ist sie dem romanischen Stil eigentlich kongenialer als dem gotischen, und in der That werden wir Motive in Menge finden, die wie ein Rückstand aus der romanischen Epoche aussehen. Historisch betrachtet sind sie es gleichwohl nicht. In der Reihe der Backsteinbauten stehen die von der Formengebung des Hausteins am wenigsten sich entfernenden am Anfang und dann wieder am Ende; die selbständigste und stilreinste, auch hinsichtlich der quantitativen Produktion die kräftigste, ist die mittlere Zeit.

Die einzelnen Bauteile.

Gewölbe. Der Backstein ist für diesen Zweck ein vortreffliches Material, so dass er auch ausserhalb seiner engeren Heimat dafür zur Anwendung kam. »Er ist leicht, porös und hat den Vorzug des gleichmässigen, für Wölbungszwecke gut geeigneten Formates, er begünstigt das freihändige Mauern und gestattet eine geringe Wölbstärke bei grossen Spannungen.« Dank dieser Eigenschaften war die geringe Stärke der Rippen (deren Profile den einfacheren Hausteinprofilen ähnlich bleiben) für die Konstruktion kein Uebel. Misslicher ist sie für die ästhetische Wirkung, namentlich in Hallenanlagen, wo ein harter

Kontrast zu den umgekehrt überstark behandelten Scheidgurten zu entstehen pflegt. Eben wegen ihrer Schwächlichkeit begann man die Rippen frühzeitig zu vermehren. Das Backsteingebiet ist für Deutschland das Ursprungsland der Sterngewölbe. Die frühesten kommen im preussischen Ordensland vor (s. S. 328), wo sie wahrscheinlich spontan erfunden wurden. Im Westen steht die Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck mit dem Datum 1310 an der Spitze; hier ist die Einführung aus England oder den Niederlanden um so wahrscheinlicher, da der Grundriss der Kirche zweifellos aus den letzteren herstammt. Welche Behandlung der Kappen die häufigere war, die Tünchung oder das Stehenlassen in Steinfarbe, möchte heute kaum noch zu entscheiden sein. Für die Schlusssteine bleibt der Haustein am längsten in Anwendung; sind sie aus Backstein, so können sie nur klein und einfach sein; zuweilen wurden dann unter ihnen grössere Scheiben aus geschnitztem und bemaltem Holz aufgehängt.

Die Pfeiler. Die geringere rückwirkende Festigkeit des Materials wird einigermassen kompensiert durch die grössere Leichtigkeit der Gewölbe; immerhin sind die Backsteinpfeiler relativ stärker als die im Haustein gebräuchlichen. Sodann beschränken die feststehenden Faktoren des Ziegelformates und des Verbandes sehr die Freiheit der plastischen Bewegung. Die üblichsten Grundformen sind das Quadrat, das Achteck, der Kreis. Ihre Besetzung mit Diensten ändert, wegen des kleinen Massstabes derselben, an der Grundform nicht viel. — Die quadratische Form ist die geeignetste für basilikale Anlagen. Da Uebereckstellung vermieden wird, ist die Aehnlichkeit mit romanischen Pfeilern gross (Detailtafeln). Die Besetzung der Pfeilermitte mit Bündeldiensten wirkt mager und im Kontrast zur glatten Fläche unharmonisch. Besser sind die abgetreppten Pfeilergrundrisse, doch auch sie immer unfreier als die verwandten Bildungen in Haustein. — Die achtseitigen werden meistens an den Ecken mit dünnen Rundstäben besetzt. — Die cylindrischen erhalten vier Dienste (doch nie annähernd so stark wie bei den kantonierten Hausteinpfeilern) in normaler Lage; wahrscheinlich hat Bemalung die plastisch genommen sehr kleinliche Wirkung verbessert (in Stendal Spiralbänder aus glasierten Steinen). Gefälliger aber seltener ist die konzentrische Bündelung. — Das sonst in der Spätgotik so beliebte Zusammenfliessen der Pfeiler- und Rippenprofile ist im Backstein ausgeschlossen. Hier haben deshalb die Pfeiler stets ein Kapitell. Doch bleibt die Bildung desselben, sobald auf die Hilfe von Haustein oder Stuck verzichtet

wird, die einfachste: ein dem Pfeilergrundriss folgendes leichtes Deckgesims und tiefer ein Halsring, das dazwischen liegende Kopfstück verputzt und bemalt. Bei Hallenkirchen lässt man die Bogen- und Rippenanfänge so ineinanderwachsen, dass sie ein breiteres Unterlager nicht nötig haben. Bei basilikalem Querschnitt ist die Mauerstärke und somit auch die des Scheidbogens der Pfeilerstärke gleich. Der Gewölbedienst erhält entweder eine Vorlage oder ruht auf einer aus der Deckplatte vorkragenden Konsole.

Die Fenster. Geringe Auflösung der Mauerflächen und demgemäss schmale und hohe Fenster sind eine der wichtigsten Bestimmungen im Charakter der Backsteinkirchen. Auf Teilung der Fenster durch Stäbe, so schwierig auch ihre Ausführung in diesem Material ist, kann indessen nicht verzichtet werden. Die Pfosten — gewöhnlich zwei an der Zahl, so dass drei Oeffnungen entstehen — werden aus Ziegeln von kaum 10 cm Dicke und gewöhnlicher Höhe aufgemauert und durch eiserne Horizontalverbindungen versteift. Erwägt man, dass die Fensterhöhe 10 m sehr oft überschreitet, zuweilen 20 m erreicht, und dass doch die senkrechte Stellung der Pfosten genau festgehalten ist und die Profile in aller Schärfe sich von unten nach oben verfolgen lassen, so sind das nicht geringe Triumphe der Maurerarbeit. Für den oberen Abschluss ist das Gewöhnliche die Anordnung einer Gruppe von kleinen Spitzbögen (Taf. 464, 470). Leider ist auch eine solche Roheit, wie das senkrechte Anstossen der Pfosten gegen den Fensterbogen keine Seltenheit. Die Nachahmung eigentlicher Masswerkmuster (Taf. 476) ist schwierig und stilistisch ein Missgriff. In basilikalen Anlagen wird durch die steil geführten Seitenschiffsdächer, eine Folge des nordischen Klimas, der obere Lichtgaden unliebsam verkürzt; die Fenster setzen sich dann als Blenden nach unten fort. Die hie und da versuchten Balustraden als Ersatz für das französische Triforium geraten in der Backsteinausführung kleinlich.

Die Innenarchitektur der Backsteinkirchen ist also auf grösste Einfachheit nicht nur des Systemes, sondern auch der Einzelformen hingewiesen. Es bedarf entschiedener Grossräumigkeit — die diesen Anlagen auch wirklich oft gewährt wird —, um den ihnen innewohnenden herben Ernst zum Charakter des Feierlichen zu erhöhen. Umgekehrt verhält es sich mit der Aussenarchitektur; wesentlich ihr gehört, was der Stil an Reichtum und Zierlichkeit der Erscheinung aufbringen kann; aber für deren Entfaltung sind die Gebäude kleinerer Abmessung die günstigeren, weshalb es in keinem Teile Deutschlands

so viel schmucke Dorfkirchen gibt, wie in den Backsteinländern. Die grösseren Kirchen bedecken mit Recht nur einzelne Bauteile, wie das Portal mit seiner Umgebung, den Giebel oder eine einzelne Kapelle, mit vollerem Decor. Im ganzen hat auf diesem Gebiete die Profanarchitektur den Vorrang.

Von dem reicheren Apparat der Fialen, Wimperge, Brüstungen, Kreuz- und Kantblumen, durch den die Hausteingotik die Spannung der konstruktiven Kräfte in ein glänzend dekoratives Spiel sich auflösen liess, ist der Backsteingotik nur wenig übrig geblieben. Damit aber verzichtet sie keineswegs auf die Klimax von ruhiger Massenwirkung in den unteren Teilen zu leichteren und bewegteren Formen in den oberen. Ihr ergiebigstes Hilfsmittel dabei sind die

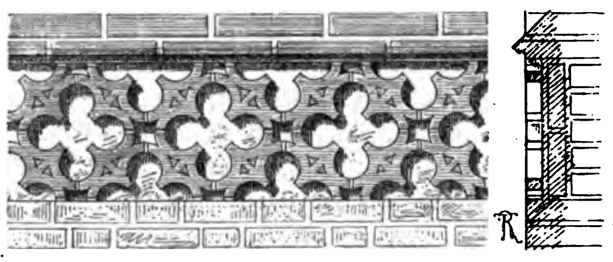
Blendnifchen. Sie bewirken etwas Aehnliches, doch Besseres, wie das im Hausteinstil des 14. Jahrhunderts sich allzu breit machende blinde Stab- und Masswerk, welches mit der Mauer nie eine rechte Verbindung eingeht, leichtlich wie angeklebt aussieht. Die Blendnischen dagegen sind ein echt mauermässiges Motiv. Der Backsteinarchitektur liegen sie technisch besonders bequem und ihre Wirkung erhöht sich durch den Farbenkontrast des weissen Putzes, so dass die höheren Teile des Gebäudes auch im Sinne des Gegensatzes von Hell und Dunkel die leichteren werden. Grössere Blendnischen waren wohl immer für Bemalung bestimmt, einige Kirchen des preussischen Ostens geben hier sogar Mosaikgemälde. In den an sich schon kräftigen Rhythmus der Blenden treten dann mit tiefbeschatteten Buchten die

Fenster ein. Ihre Ausbildung liegt, bei schwacher Entwicklung des Masswerks (vgl. oben), hauptsächlich im Gewände. Es kreuzen sich darin die wagerecht wechselnden Farbenschichten mit den senkrecht aufsteigenden feinen Profilen der Formsteine. In gleicher Weise werden die

Portale behandelt. Von der technischen Möglichkeit, mehrere Formsteine zu einem grösseren Gliede zu vereinigen, wird äusserst selten Gebrauch gemacht. Die Grösse der Rücksprünge richtet sich somit allein nach dem Format der Steine, nicht nach der Grösse des Portals und die letztere überschreitet nicht gewisse absolute Grenzen. Namentlich an grossen Kirchen sind die Portale auffallend viel kleiner als die Hausteinportale. Auch gibt es ihrer an der Hauptfassade gewöhnlich nur eines, während für Seiteneingänge reichlich gesorgt zu sein pflegt. Bedeutender wird die Wirkung, wenn eine dekorative Umrahmung von Gittermasswerk u. dergl. hinzutritt, wovon jedoch nur die süd-

lichen, an der Grenze des Hausteingebiets liegende Schulen häufiger Gebrauch machen.

Das Strebewerk wird mit der Entwicklung des Stils fortschreitend vereinfacht, so dass sich auch von dieser Seite her der Charakter ruhiger Massenhaftigkeit immer reiner ausprägt. Dank der Leichtigkeit der Gewölbe können auch Basilikalkirchen sehr wohl ohne Strebebögen bestehen. Wo sie beibehalten sind, verzichten sie auf dekorative Ausbildung ganz (Taf. 469); in der schlichten Darstellung ihres Zweckes und dem ausdrucksvollen Schwung ihrer Linien sind sie viel annehmbarer als die prahlerischen Schaustellungen der Sandstein-Spätgotik. Bei Hallenanlagen, wo sich meistenteils die Seitenschiffe bis an die Vorderkante der Strebepfeiler erweitern, verschwinden diese entweder ganz oder es bleibt von ihnen nur ein flacher (einigermassen an die romanischen Lisenen erinnernder) Vorsprung übrig. Die Entwicklung nach oben vollzieht sich in mässiger Abtreppung; wird mehr Schmuck gewünscht, so sind auch hier die Blenden ein dankbares Motiv (Taf. 489); dass man noch weiter gehen, mit Giebelchen und Spitzpyramiden sehr reiche Effekte hervorrufen kann, wenn man tüchtige Hilfe von eisernen Stiften und Klammern nicht verschmäht, haben einige Schulen bewiesen; dem ehrlichen Sinn der meisten widerstrebt aber dies Scheinwesen, so anmutig es sein mag.



Fries und Gesimse.

Die Gesimse. Die Konstruktion der Backsteinkirchen gibt den wagerechten Teilungen wieder mehr Bedeutung, als der Hausteinbau ihnen gelassen hatte. Indessen bleibt die Ausladung der Gesimse, selbst wenn die Ziegel auf die hohe Kante gestellt werden, notwendig gering. Ein einziges grosses Kehlprofil durch mehrere Schichten durchgehen zu lassen, wird vermieden. Dafür erhalten die Gesimse eine beträchtliche Höhe, oft so, dass den gegliederten Schichten mehrere Schichten einfachen Mauerwerks folgen. Die Hauptwirkung ergeben

die das Gesimse begleitenden (bei Zwischenteilungen auch allein auftretenden) Friese von Gittermasswerk auf weissem Grunde. Auch der aus der romanischen Epoche herübergenommene Zahn- und Sägeschnitt erhält sich ebenso wie der Bogenfries ins Gotische hinein. An Stelle der krönenden Brüstungen des Hausteinstils treten bei aufwändigen Bauten durchbrochene Ziergiebel im Wechsel mit kleinen Pfeilern (Taf. 489, 3), oder auch Zinnen nach Art der Festungsbauten.

Die Giebel. Die kolossale Ausdehnung derselben, zu welcher die Hallenanlage nötigte, brachte ein Element von Schwerfälligkeit mit sich, das in der Hausteinarchitektur niemals recht überwunden wurde. Für den Backsteinbau aber, dessen eigentliches Wirkungsfeld ja die Fläche ist, wurden die Giebel Gelegenheit zur schönsten und mannigfaltigsten Gliederung. Hier vor allem zeigt die Blende, was sie wert ist. Teils herrscht sie allein, so dass die Gliederung bloss in Vertiefungen besteht; teils gesellen sich dazu Vorsprünge aus der Wandfläche. Die letzteren führen regelmässig zu treppenförmiger Brechung der Giebelschrägen, wobei die Zahl der Abteilungen, der Grad des Reliefs und die Einzelheiten der Komposition höchst variabel sind. Taf. 491 gibt zwei besonders prachtvolle Giebel dieser Art, die aber die Erinnerung an Hausteinformen noch nicht völlig abgestreift haben; rein backsteinmässig gebildet sind Taf. 490, 2; 493, 4 und 494, 4.

Die Türme. Sie entfernen sich von dem gemeingotischen Ideal am weitesten, denn sie bilden nicht ein Gerüst von Pfeilern, sondern einen von glatten Mauerflächen umschlossenen nur ganz wenig sich verjüngenden Viereckskörper. Selbst Eckverstrebungen fehlen. Die Teilungslinien liegen ausschliesslich in der Horizontale. Ihre Entfernungen voneinander werden so genommen, dass das einzelne Stockwerk mehr breit als hoch ist, mit Ausnahme des letzten, in dem der Höhenfaktor das Uebergewicht erhält. Die Schallöffnungen sind meistens klein und wenig, die Gliederung liegt wieder hauptsächlich den Blenden ob. Der obere Abschluss ist bald horizontal, bald giebelförmig. Im ersteren Fall gestaltet sich die — immer aus Holz gezimmerte — Dachpyramide vierseitig, im zweiten achtseitig, immer aber ist sie sehr hoch und schlank. Die vier Giebel werden durch Gittermasswerk oder grosse Rosen in Flachrelief ausgezeichnet. Nicht ganz selten wird auf den Helm Verzicht gethan; dann erhalten nur zwei Seiten der Turmwände Giebel und zwischen ihnen kommt ein Satteldach zu stehen. Die Türme dieser Art haben häufig rechteckigen statt quadratischen Grundriss.

Die Denkmäler.

DIE MARK BRANDENBURG. Der neue Stil drang hier auf zwei Wegen ein, durch die Cistercienser und durch die Bettelmönche; für beide war die Einfachheit der Behandlung, zu der der Backsteinbau aufforderte, schon ein mitgebrachtes Hausgesetz. Die grössere künstlerische Kraft ist durchaus auf seiten der Cistercienser. Deutschland hat unter seinen gotischen Denkmälern nicht viel so Originelles und Anmutiges aufzuweisen, wie die Fassaden von Lehnin und Chorin. Wenn man bei der einen an englische, bei der anderen an italienische Vorbilder gedacht hat, so ist das Täuschung; es ist nur das gemeinsame Problem der turmlosen Fassade, das auf zum Teil ähnliche Gedanken geführt hat. Die Fassade von Lehnin wurde um 1260 einem älteren Schiff hinzugefügt. Unsere Abb. Taf. 274 gibt den Giebel restauriert, während die zerstörten Abseiten fehlen. Von Lehnin abhängig sind die Cistercienserkirchen Eldena und Kolbatz in Pommern; sie benutzen für das Ornament sogar zum Teil dieselben Modeln. Die Kirche von Chorin wurde 1272, wenn nicht noch etwas früher, begonnen, von Westen nach Osten fortschreitend. Die Fassade (Taf. 490) ist ein Werk ganz sui generis. Die ungemein einfachen Motive der Gliederung sind aufs schönste gegeneinander abgewogen. Die Verwertung der Blenden und der von den Dachlinien unabhängige Aufbau der Giebel ist wegweisend für den ganzen späteren Stil. Das Schiff hat elf Joche, der Chor schliesst mit sieben Seiten des Zwölfecks. Der innere Aufbau (Taf. 496) ist der denkar einfachste, aber von feinfühligster Harmonie der Proportionen. Fast noch romanisch ist die Form der Pfeiler; im einzelnen versuchsweise variiert, die Kapitelle mit eingepresstem Blattornament. Es gibt aus der Folgezeit Backsteinbauten, die grossartiger und stilistisch konsequenter sind; der Geist des 13. Jahrhunderts aber, der hier unter den schlichtesten Formen noch seinen ganzen Adel zeigt, bleibt unnachahmlich. Die ältesten Bettelordenskirchen sind die zu Neuruppin (seit 1260), Prenzlau (seit 1266), Frankfurt a. O. (1270), Berlin (1271). Mit ihnen hielt die Hallenanlage den Einzug in diese Gegenden, in denen sie bald beinahe die Alleinherrschaft erlangte. Ihr Eigentümlichstes sind die Prachtgiebel. Der Typus derselben wurde zum erstenmal festgestellt in der Marienkirche zu Neubrandenburg; geweiht 1298; der Giebel wahrscheinlich um einiges, doch nicht sehr viel jünger. Die Technik ist ungemein kühn; die

fünf Wandpfeiler in Tabernakel aufgelöst, die zwischen ihnen angeordneten Nischen mit freistehendem Stab- und Masswerk; man wird geradezu an das Strassburger Münster erinnert! Auch im Innern ist mehr Gliederung als sonst im Backsteinbau; unter den Fenstern eine Arkatur, die einen die Wandpfeiler durchbrechenden Laufgang trägt; das Stabwerk der Fenster noch vierteilig mit drei Kreisen im Bogenfelde. — Augenscheinlich eine Nachbildung der Neubrandenburger ist die berühmte Marienkirche zu Prenzlau (Taf. 452, 476, 491). Sie will noch prächtiger sein, ist aber in den Einzelheiten von Hausteinformen stärker abhängig und z. B. im Fenstermasswerk nicht glücklich. Sie ist erbaut 1325—1340; die mächtigen Westtürme aus Granit von c. 1250. Die innere Struktur mit Wandnischen, Laufgängen, Bündelpfeilern ist ganz wie in Neubrandenburg; während aber dort der Chor platt schloss, ist hier der Versuch gemacht, drei polygonale Apsiden mit dem Giebel so zu verbinden, dass durch Ueberbrückung der Strebepfeiler die gesonderte gerade Fluchtlinie gewonnen wird. Der Innenbau ist vielleicht der wohlräumigste des Jahrhunderts. Die Pracht des Ostgiebels gehört zu den grössten Ueberraschungen, die der wandernde Kunstfreund in Deutschland erleben kann. Die freistehenden Glieder sind gegen Neubrandenburg um einiges eingeschränkt und mit Recht; dagegen ist hier zum erstenmal in grossem Umfange und mit stärkstem Effekt der Wechsel der roten Steine mit dunkel glasierten ausgenutzt. Die erste ihrer Art ist auch die Balustrade aus Ziergiebeln an den Langseiten. Der Eindruck des Gebäudes im ganzen bleibt ein hochernster. — Die grossräumigste Kirche der Mark ist S. Maria in Frankfurt a. O., eine auf fünf Schiffe erweiterte Hallenanlage mit zwei Westtürmen; nüchtern-grossartig; Bauzeit c. 1300 bis c. 1370.

Merkwürdigerweise ist das 14. Jahrhundert, so übel berüchtet in der politischen Geschichte der Mark — die Zwischenzeit vom Aussterben der Askanier (1320) bis zur Ankunft der Hohenzollern (1411) — das glänzendste der märkischen Baugeschichte. Der in Neubrandenburg und Prenzlau begründete Dekorationsstil entwickelte sich mit rationeller Vereinfachung des Technischen zu einem rein malerischen Flächenstil. Es scheint, dass die (meist untergegangenen) Schlossbauten Kaiser Karls IV., der von 1373 ab Herr der Mark war, diese Richtung besonders befördert haben; Profanbauten wie die Rathäuser zu Königsberg i. N. und Tangermünde und zahlreiche überaus phantasievolle Stadtthore und Türme, sind wohl auch das Beste, was aus ihr hervorgegangen ist; doch auch der Kirchenbau verschloss sich ihr nicht.

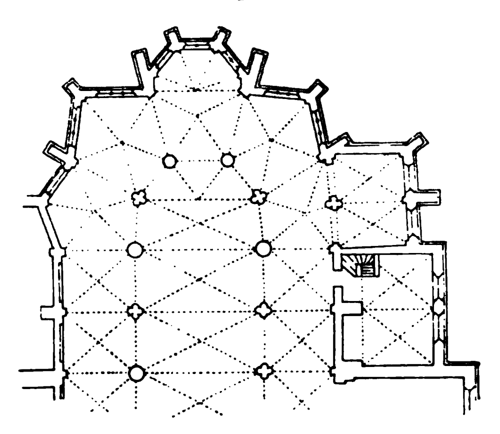
Zuerst der Umbau von S. Stephan in Tangermünde (1376) mit seinem anmutig reichen Portal. S. Katharina in Brandenburg (1381—1410), der innere Aufbau sichtlich an Prenzlau sich anlehnend, die Laufgänge unter den Fenstern tiefer, die Strebepfeiler nach aussen entsprechend flacher, die Raumwirkung dem Vorbilde nicht ebenbürtig; ob der Chorumgang, der erste seiner Art in diesen Gegenden, aus den Beziehungen zu Böhmen zu erklären sei, lassen wir dahingestellt; bemerkenswert vor allem die polychrome Dekoration des Aeusseren, die in der Fronleichnamskapelle ihren Gipfel erreicht (Taf. 489, 495). Fast eine Kopie S. Marien in Königsberg i. N. (c. 1389—1407).

Die erste Hohenzollernzeit hat als bedeutendste Bauunternehmungen den Dom von Stendal (1429—1450) und die grossartig angelegte, aber unvollendet gebliebene Wallfahrtskirche zu Wilsnack (seit 1447) zu verzeichnen. Der Dom von Stendal (Taf. 476) steht mit seinem prunklosen Ernst wohl unter dem Einfluss der baltischen Schule; eigentümlich zumal in Verbindung mit der Hallenanlage ist die starke Ausbildung des Kreuzschiffes und die Anordnung von je zwei Fenstern in einem Joch (vgl. Dom zu Magdeburg und Dom zu Lübeck).

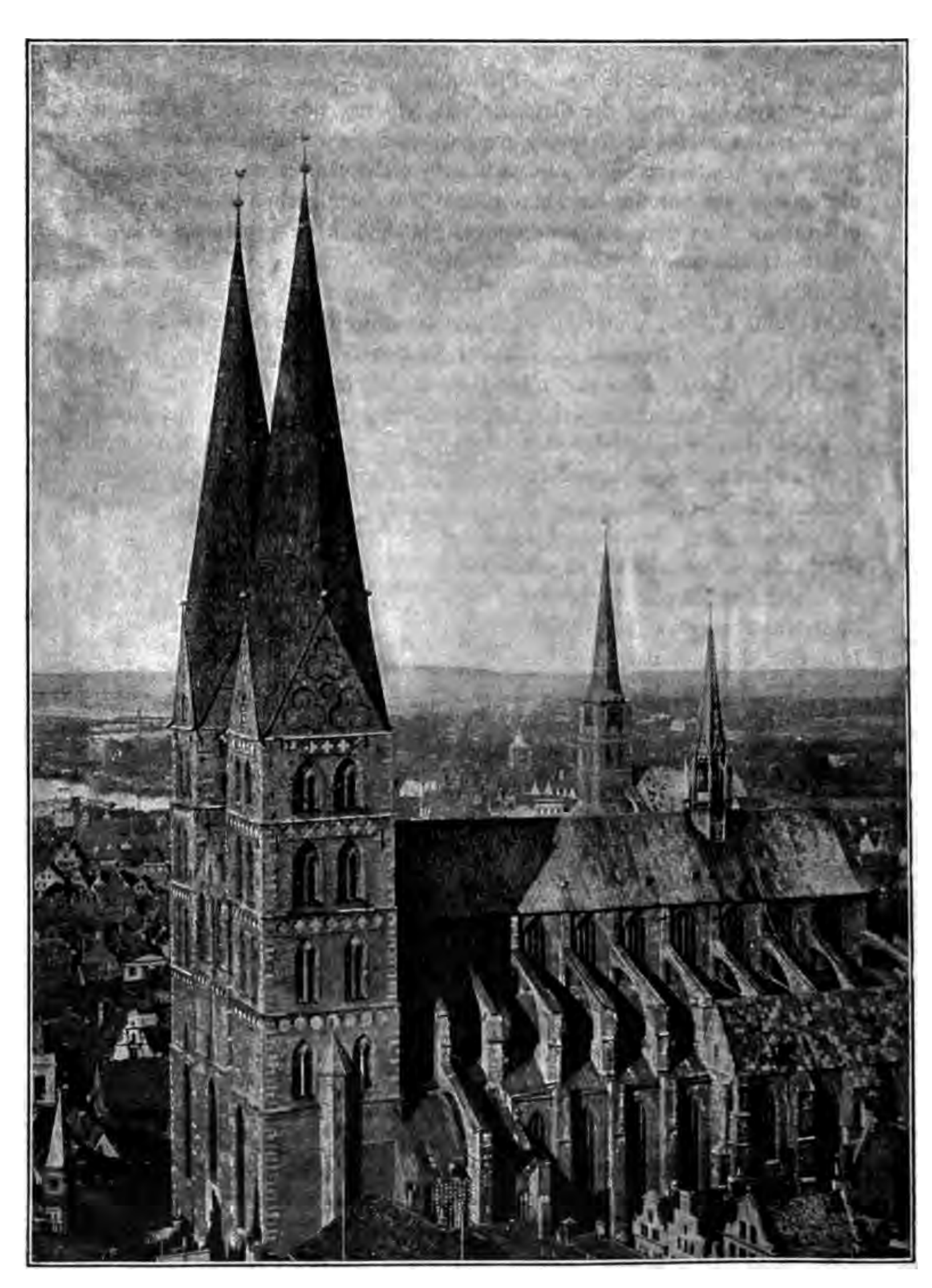
Noch mancher andere tüchtige Bau ist bis 1450 entstanden; dann trat Sättigung ein und mit der verringerten Bauthätigkeit, wenigstens auf dem kirchlichen Gebiete, auch ein Sinken des Stilgefühls.

DAS WENDISCHE QUARTIER. Unter diesem Namen befasste man die fünf den Kern der Hanse bildenden Ostseestädte Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund, Greifswald. Sie sind der Sitz einer Architektur von sehr ausgeprägtem Charakter, der für ihre ganze Umgebung, d. i. Holstein, Mecklenburg und Pommern, bestimmend wurde und bis nach Niedersachsen seinen Einfluss erstreckte. Ein auf das Gewaltige gerichteter Sinn, stolze Unabhängigkeit und freilich auch herbe Einseitigkeit sind die an den Denkmälern dieser Gruppe zunächst ins Auge fallenden Eigenschaften. Von einem nachahmenden Wetteifer mit der Hausteinarchitektur des Binnenlandes, der den märkischen Backsteinbau doch immer mannigfach gefärbt hat, ist bei ihnen nicht die Rede. Sie sind das scharf umrissene Abbild der neuen Zustände, der Eigenschaften zumal, die die Besitzergreifung der See im niederdeutschen Charakter heranreifen liess. Das Jahr 1284 sah die Hansestädte des wendischen Quartiers zum Kriege gegen Skandinavien vereinigt und siegreich. Dies ungefähr ist die Epoche, in der der

besondere hansische Baugeist merklich hervortrat. Bis dahin hatten im Ostseegebiet noch die Bistümer und Klöster, die bei der Besiedlung des Landes so thätig gewesen waren, auch dem Bauwesen die Richtung gegeben. Dasselbe gibt sich, wie nicht anders zu erwarten, als ein etwas verspäteter Nachklang der binnenländischen Bewegung zu erkennen. Aus dem 13. Jahrhundert haben sich an grösseren Bauten erhalten: die Dome von Cammin und Ratzeburg, die Cistercienserkirchen Oliva, Kolbatz, Eldena, Dargun (Langhaus); dann eine ziemliche Zahl kleiner, meist einschiffiger Landkirchen und einige Hallenkirchen, wie zu Neubukow, Bützow, Stralsund (S. Katharinen), Greifswald (S. Jakobi) u. a. m., alles Bauten in einem mehr oder minder rückständigen Uebergangsstil. Die städtischen Hauptkirchen aus dieser Zeit sind durchweg im folgenden Jahrhundert umfänglicheren Neubauten gewichen.


Liebfrauenkirche in Brügge.

Von ganz anderer Art, nur in den allgemeinsten Eigenschaften der Ziegeltechnik mit dem, was vorher war, zusammenhängend, ist nun das neue Geschlecht, als dessen Erstling und Vorbild wir die Marienkirche in Lübeck erkennen dürfen. Wenn im übrigen Deutschland das bürgerliche Element tonangebend in der Baukunst wurde, so bedeutete das regelmässig eine Ernüchterung der künstlerischen Stimmung, hier bedeutete es einen erhöhten Schwung. Zwar hatten die alten Rhein- und Donaustädte mehr Kultur, einen gebildeteren Schönheitssinn: der grössere Atemzug im Leben wie in der Kunst war hier an der Wasserkante zu finden. Politisch nur ein lockerer Verein zeigten die Hansestädte eine imponierende Gleichartigkeit des monumentalen Wollens. Als Individuen halten sich ihre Kirchen in bestimmten Schranken, als Familie wirken sie höchst grossartig. Im Einzelausdruck von rauher Einfachheit erstreben sie durchweg in der Raumbildung höchste Würde — in vollem Widerspiel zu der sonst im 14. Jahrhundert überall zum Siege gelangenden Reduktionstendenz. Die Hallenanlage hatte in diesen Gegenden frühzeitig Fuss gefasst, wahrscheinlich infolge der starken westfälischen Einwanderung; jetzt



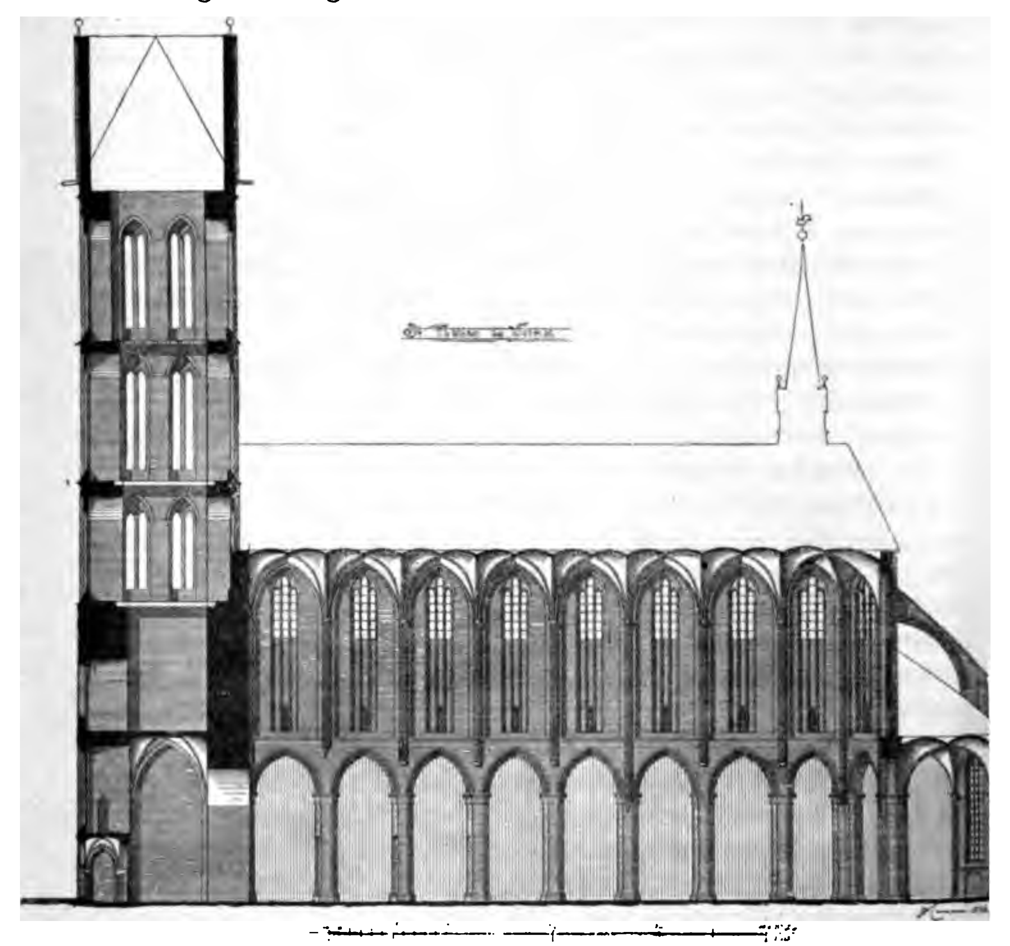
Marienkirche in Lübeck.

trat ein Umschwung zu Gunsten der Basilika ein; nur sie noch wurde für vornehmere Aufgaben zugelassen. Im gleichen Sinne wurde für den Chor der Umgang mit vollem Kapellenkranz gefordert. Endlich kommen Fassaden mit Doppeltürmen häufiger als im übrigen Deutschland vor, auch an blossen Pfarrkirchen.

Man sieht auf den ersten Blick, dass hier im Norden, unbeschadet aller Selbständigkeit im Einzelausdruck, die Generalidee der französischen Kathedrale in einem sonst in Deutschland ungewohnten Umfange Macht gewonnen hat. Wie ist das geschehen? Ein bestimmtes Merkmal lässt uns mit Sicherheit die Richtung wiedererkennen, woher der Anstoss gekommen ist: direkt aus dem Westen durch den Seeverkehr. Der Kapellenkranz der baltischen Kirchen hat nämlich nicht die normal-französische Disposition, sondern zeigt jene Spielart — sechseckige Kapellen in Verschmelzung mit dem Umgang — die wir als eine spezifische Eigentümlichkeit der westlichen Aussengebiete, vom biscajischen Golf bis zur Rheinmündung, bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 183). R. Dohmes zweifelnde Bemerkung (Gesch. d. deutschen Baukunst S. 263), dass der Nachweis westländischer Beispiele, die älter wären, als der Dom und die Marienkirche von Lübeck, noch fehle, ist unbegründet; es gibt ihrer mindestens vier: die Kathedrale von Bayonne, die Liebfrauenkirche in Brügge, die Kathedrale von Tournay, die Kathedrale von Utrecht, und nicht unwahrscheinlich gab es ihrer noch einige mehr, die nicht mehr bestehen. Innerhalb des Typus zeigt der Lübecker Dom noch eine spezielle Verwandtschaft mit der Liebfrauenkirche zu Brügge (Grundriss S. 375); lag doch in Brügge das Hauptkontor der Hansen in den Niederlanden. Er ist ein Umbau des von Heinrich dem Löwen errichteten Stiftungsbaues und scheint etwas früher begonnen zu sein als die Marienkirche, geriet aber bald in Stockung; diese jedoch wurde in rascherem Zuge von 1270—1310 bis auf die Türme fertiggestellt und ist offenbar der prototypische Bau für die ganze Familie (Taf. 448, 469). Derselben gehören weiter an:

Die Marienkirche in Rostock (Taf. 448); Ersatz einer älteren Kirche im Hallensystem; der jetzige Chor vom Ende des 13. Jahrhunderts, das Langhaus unvollendet unter Beibehaltung des älteren Westbaus in den Substruktionen. — Die Nikolaikirche in Stralsund; begonnen 1311, die hohen Doppeltürme 1329, nach einem Einsturz erneuert 1366. — Die Marienkirche in Wismar; 1339 als im Bau begriffen erwähnt; auch hier der Unterbau der Türme älter. — Die

Nikolaikirche in Wismar (Taf. 470), 1381 unter Arbeit; gleich der vorigen ursprünglich ohne Querschiff, dann aber mit hohen, einem Transept ähnlichen Seitenkapellen versehen. — Die Nikolaikirche in Lüneburg (Taf. 448, 469); 1409 geweiht, wohl auf grössere Ausdehnung des Langhauses berechnet.



Diesem Typus der grossen städtischen Pfarrkirchen schloss sich früh (bald nach 1291) die Cistercienserkirche Doberan an, nur durch den Mangel der Strebebögen von den Vorbildern sich unterscheidend (Taf. 456, 494); dann der Chor der demselben Orden gehörenden Kirche Dargun und der Dom von Schwerin, Türme 1222—48, Chor voll. 1327.

Die Achtung vor der feierlichen Form des Kapellenkranzes konnte gleichwohl die praktischen Bedenken gegen die damit verbundene komplizierte Dachanlage nicht beseitigen, Bedenken, die namentlich im schneereichen Norden wohl am Platz waren. Infolgedessen wurde fast überall Ueberbrückung der Winkel zwischen je zwei Kapellen beliebt und damit auf einfache Weise das Dach des Umgangs mit den Kapellendächern zusammengezogen; eine ganz zweckmässige, leider nur wenig schöne Auskunft [1]). Die Pfarrkirchen zweiten Ranges verzichteten denn auch auf den Kapellenkranz oder schoben ihn zwischen die Strebe-



Chor der Nikolaikirche in Wismar.

pfeiler oder wählten für den Chor noch einfachere Dispositionen (Beispiele Taf. 449). Dagegen hielt sich der basilikale Aufbau das ganze 14. Jahrhundert hindurch in Ansehen und blieben auch bei diesen Kirchen zweiten Ranges die Massverhältnisse bedeutend. Beispiele: S. Katharinen in Lübek, S. Jürgen in Wismar, S. Petri und S. Jakobi in Rostock, S. Nikolai in Greifswald, S. Maria und S. Jakobi in Stralsund, S. Marien in Stargard. — In der folgenden Tabelle vergleichen wir die baltischen Hauptpfarrkirchen mit den binnenländischen Kathedralen; die erste Zahl gibt die Höhe des Mittelschiffs, die zweite die Breitensumme der drei Schiffe, in Klammern mit Zuzählung der Seitenkapellen.

[1]) Ausserhalb unseres Gebietes nachgeahmt in der Andreaskirche in Hildesheim.

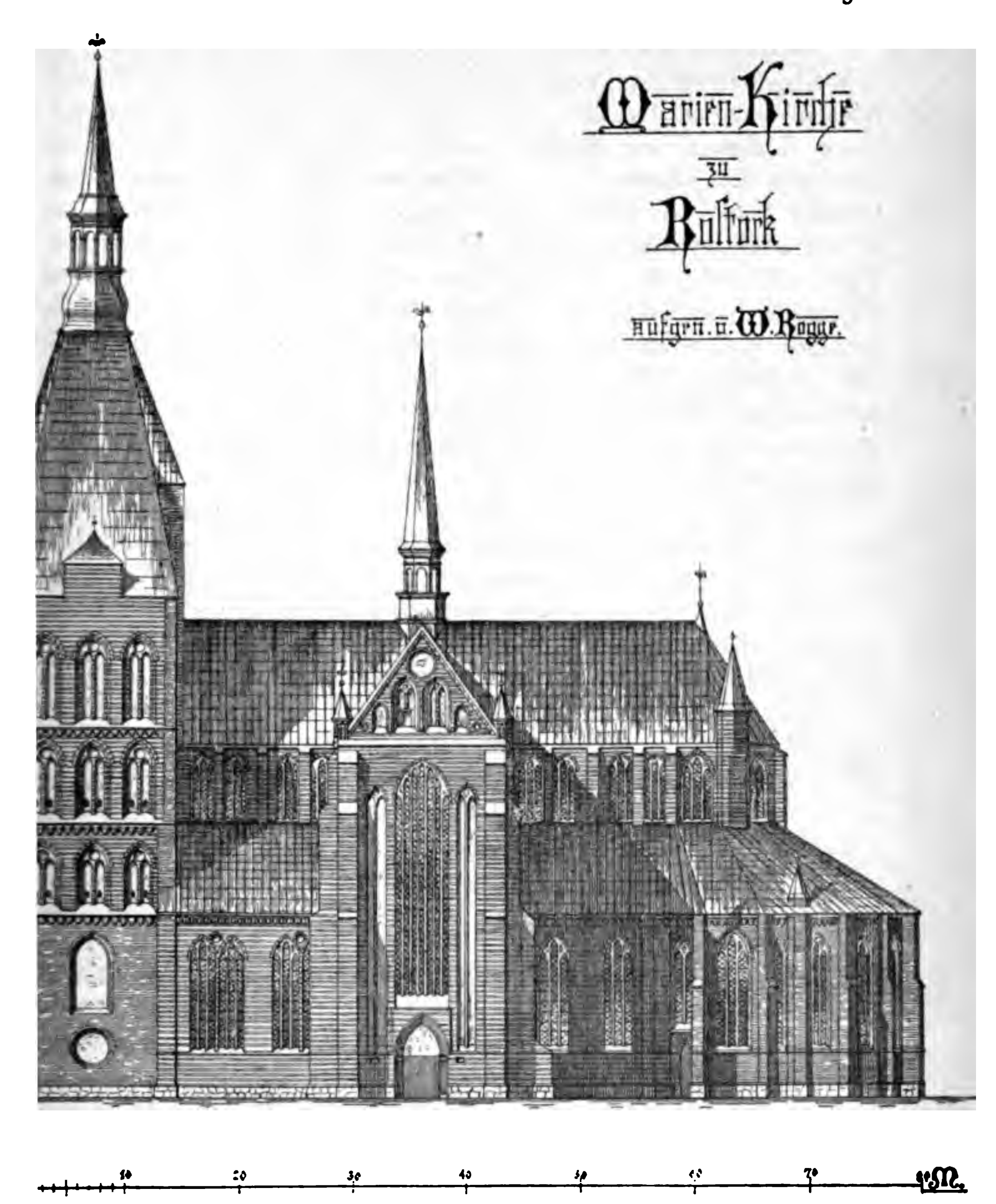
S. Marien in Rostock	31 :	29	(39)
S. Marien in Wismar	35 :	26	(37)
S. Nikolai in Wismar	36 :	29	(40)
S. Jürgen in Wismar		32	(42)
S. Marien in Lübeck	38 :	30,5	
Dom zu Freiburg	26 :	29	
Dom zu Halberstadt	25,5 :	20	
Dom zu Strassburg	31,5 :	36,5	
Dom zu Magdeburg	33 :	33.	

Der allgemeine Eindruck der baltischen Kirchen ist, wie bemerkt, ein sehr gleichartiger. Die Innenräume voll Feierlichkeit, aber mit Ausschluss jeder weicheren Empfindung; das Aeussere überaus gewaltig und streng, welcher Eindruck durch die dunkle Farbe noch gesteigert wird. Die in der Mark zu so fröhlicher Blüte ausgebildeten dekorativen Künste, von denen auch die baltische Schule in der Profanarchitektur einen anziehenden Gebrauch zu machen versteht, bleiben der Kirchenarchitektur fremd [1]). Die dunkel glasierten Ziegel scheinen hier noch früher bekannt gewesen zu sein als in der Mark; ein sehr hübsches Beispiel gibt das im Uebergangsstil gehaltene Beinhaus (fälschlich H. Blutkapelle genannt) in Doberan; in der Grossarchitektur wurden sie aber immer nur sparsam angewendet. Ebenso fehlen hier die reicher detaillierten Friese; eine Reihe von Kleinbögen in Kleeblattform, vom weiss geputzten Grunde kräftig abstehend, pflegt alles zu sein. Die Sterngewölbe waren früher bekannt als im übrigen Deutschland, blieben aber auf sekundäre Gelegenheiten verspart. Nachahmung von Hausteinmustern im Fenstermasswerk fehlt ganz. In diesem Stil verbindet sich ein starkes Selbstbewusstsein von Grösse mit Verachtung aller Versuche, zu bemänteln, was an ihm arm, zu versüssen, was an ihm herb ist.

Im 15. Jahrhundert ist seine beste Zeit vorbei und jetzt gewinnt auch das zurückgedrängte Hallensystem die Oberhand; öfters fünfschiffig, wie z. B. in der Petrikirche in Lübeck und der Marienkirche in Kolberg.

Die Bauthätigkeit im altdeutschen Hinterlande, in Hamburg, Bremen und dem Herzogtum Lüneburg, steht hinter den Ostseestädten beträchtlich zurück; nur die Stadt Lüneburg, höchst bedeutend in der

[1]) Erst das gesunkene Stilgefühl des 15. Jahrhunderts konnte einen Missgriff begehen, wie den Seitengiebel von S. Nikolai in Wismar, der etwa in der Art eines Kachelofens behandelt ist.



Profanarchitektur, schliesst sich mit seinen Kirchen wenigstens nicht unwürdig an; jenseits der Weser beginnen schon holländische Einflüsse sich bemerklich zu machen.

PREUSSEN, LIVLAND UND POLEN. In diesen unter den Schutz des Deutschen Ordens gestellten, doch vom Mutterlande unzureichend unterstützten, mit einer wilden Urbevölkerung ringenden, von Polen, Littauern und Russen ständig bedrängten Aussenwerken der deutschen Kolonisation konnten Wind und Sonne dem künstlerischen Schaffen unmöglich günstig sein. Dennoch erlebte hier die Baukunst in den zwei ersten Jahrhunderten der deutschen Herrschaft eine relative Blüte, wie sie später zu keiner Zeit wieder erreicht worden ist. Ihr Eigentümlichstes und Bestes leistete sie in den aus der besonderen Situation unmittelbar hervorgehenden Aufgaben der Militärarchitektur. Der Kirchenbau wollte nur dem des Mutterlandes ähnlich bleiben und hat sich offenbar vielfach von dorther berufener Meister bedient. So bedeutsam die Denkmäler als kulturhistorische Zeugnisse sind, die Kunstgeschichte erfährt aus ihnen kaum etwas Neues.

Im ganzen richtet sich die preussische Kirchenarchitektur mehr nach der märkischen als nach der baltischen. Die Cistercienserkirche Pelplin und die S. Jakobikirche in Thorn sind die einzigen nennenswerten Basiliken. Sonst herrscht allgemein das Hallensystem. Frühestes Beispiel dafür S. Johann in Thorn, begonnen 1260. Die Chorschlüsse sind gewöhnlich platt. An den Gewölben kommen die Stern- und Netzfiguren frühzeitig in allgemeinen Gebrauch. Auffallend ist das öftere Vorkommen von selbständiger Bedachung jedes einzelnen Schiffes, so dass drei parallele Dächer nebeneinander laufen. Das Aeussere ist meistens reich dekoriert; mit Blendnischen als Mauerbelebung und Fialen als Giebelzier wird geradezu Verschwendung getrieben; doch pflegen Zeichnung und Ausführung um einen Grad handwerksmässiger zu sein, als in der Mark.

Die grosse Gleichartigkeit der preussischen Kirchen macht bei der Heraushebung einzelner Beispiele die Wahl schwer. Die grösste Kirche des Landes ist die Hauptkirche S. Marien in Danzig. Sie ist im Jahre 1403 begonnen als fast vollständiger Umbau einer in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ausgeführten, welcher wieder eine kleinere im 13. Jahrhundert vorangegangen war. Den Grundriss zeigt Taf. 452. Die Seitenkapellen steigen fast bis zur Höhe der Schiffe hinauf und schliessen mit einem Kranz von einfachen Zinnen; das Dachwerk ist, entsprechend den Schiffen, in drei niedrige Sättel geteilt, so dass es aus der Nähe nicht sichtbar wird; der Chor schliesst mit drei Giebeln, die Westfront mit einem einzigen schwerfälligen Turm. »Es ist merkwürdig, wie dieser Bau, obgleich das Werk einer handel-

treibenden, schon damals dem Orden nicht unbedingt ergebenen Bürgerschaft den kriegerischen Charakter der preussischen Schlossbauten beibehalten hat.« — Sodann ist der Dom von Frauenburg mit Auszeichnung zu nennen (Taf. 490). Das Innere kommt zwar über die landesübliche Nüchternheit nicht hinaus, aber die Fassade (vollendet 1388) ist originell und vortrefflich; wenn man sieht, wie glücklich die sonst bei den grossen Giebelfronten der Hallenkirchen nicht zu vermeidende Schwerfälligkeit der Umrisslinie durch die schlanken kleinen Flankentürme aufgehoben wird, muss man sich wundern, dass dieser Einfall sich nicht häufiger eingestellt hat. Einigermassen vergleichbar nur die Ostfront der Jakobikirche in Thorn. Den östlichsten Punkt im Vordringen der preussischen Bauweise bezeichnet die S. Annenkirche in Wilna, der Hauptstadt Littauens.

Noch mehr als Preussen behielt Livland den Charakter einer Kolonie. Die Wohnsitze der Deutschen lagen in grossen Abständen über eine weite Fläche zerstreut, der Nachschub der Einwanderung war nicht reichlich genug, nur auf dem Seeverkehr beruhte der Zusammenhang mit dem Mutterlande. Der Orden hat auch hier sehr bedeutende Burgen sich erbaut, Kirchen entstanden nur in den wenigen Städten. Ihrer Bedeutung nach bewegen sie sich zeitlich in absteigender Linie. Das Erzbistum Riga besass einen ansehnlichen Dom noch aus romanischer Zeit (umgebaut im 15. Jahrhundert). Auch die 1283 gegründete Kirche des Ordenshauptschlosses zu Wenden ist aus den Uebergangsformen noch nicht heraus. Das gotische Hauptwerk im Lande ist der Dom von Dorpat, mutmasslich zu Anfang des 14. Jahrhunderts begonnen (jetzt Ruine). Er erinnert an die Backsteinbauten der südlichen Ostseeküste nur im allgemeinen. Bestimmter ist die Anlehnung bei den jüngeren Kirchen Rigas, der von einem Werkmeister aus Rostock erweiterten Petrikirche, und der Johanneskirche. Die Kirchen Estlands sind Bruchsteinbauten; aber das Wenige, was sie von formiertem Detail haben, ist aus dem Formenvorrat des Backsteins entlehnt. Die Grundrisse des Doms und der Olaikirche in Reval, beide im 13. Jahrhundert gegründet, sehen so aus, als wären sie für Hallenkirchen entworfen; vielleicht ist der jetzige basilikale Aufbau erst das Werk des 14. Jahrhunderts. Archäologisch interessant das Revaler Brigittenkloster (vgl. den Abschnitt über Schweden).

Endlich drang die Backsteintechnik auch nach Schlesien und Polen vor und mit ihr auch mancher Zug norddeutscher Bauart. Breslau und Krakau besitzen zahlreiche Kirchen aus dieser Zeit;

einige davon sind gross und stattlich, aber alle von mässigem Kunstwert und schwacher Eigenart, welche beiden man hier an der Grenze abendländischer Kultur auch nicht erwarten wird.

4. Holland.

LITTERATUR. Eine zusammenhängende Darstellung fehlt. Einzelne Aufsätze von *Eyk tot Zuijlichem* in den Berichten der historischen Gesellschaft in Utrecht 1849, von *A. Essenwein* im Organ für christliche Kunst 1856, von *R. Redtenbacher* in Rombergs Zeitschrift für Bauwesen, 1875—79, von *C. H. Peters* im Groninger Almanach 1891—93.

Holland ist für den Kunstfreund in erster Linie das Land der grossen Maler des 17. Jahrhunderts. Neben dem Glanz, der von dieser Epoche ausgeht, erscheint das Mittelalter und seine immerhin durch recht zahlreiche Denkmäler vertretene Baukunst uninteressant; man empfindet die gotischen Kirchen als Momente im malerischen Stadtbilde; ihr Inneres, das der calvinistische Gottesdienst meist in einen abschreckenden Zustand gebracht hat, betritt der Reisende selten; so ist es gekommen, dass man im Auslande von der holländischen Gotik wenig weiss — und im Inlande, wie es uns beinahe scheinen will, nicht viel mehr. Wenigstens ist in der Litteratur noch eine heutigen Bedürfnissen genügende zusammenfassende Forschung und Darstellung zu vermissen. Die auf unseren Tafeln gegebenen Aufnahmen sind grossenteils Inedita, die wir der ausserordentlichen Güte und Zuvorkommenheit des Herrn Reichsbaumeisters C. H. Peters im Haag verdanken. Ebenso sind die meisten der im folgenden verwerteten historischen Daten den inhaltreichen, wenn auch leider allzu knappen Gelegenheitsschriften dieses ausgezeichneten Kenners entnommen. Unsere eigenen Beobachtungen konnten sich nur mit dem allgemeinen künstlerischen Eindruck beschäftigen; zu eigentlicher Untersuchung fehlte die Zeit und fehlten die Vorarbeiten. Mehr als eine summarische Uebersicht zu geben sind wir unter diesen Umständen nicht im stande.

Wenn wir in unserer Darstellung die nördlichen Niederlande von den südlichen getrennt haben, so ist das nicht etwa deshalb geschehen, weil jene auch noch im späten Mittelalter ein unbestrittener Bestandteil des Deutschen Reichs waren; und auch nicht, weil wir etwa künstlerisch an einen vorwaltenden Einfluss der benachbarten deutschen Landschaften glaubten; aber die Grundbedingungen waren denen der

deutschen Baukunst ähnlicher, als denen der flandrischen und hennegauischen. In Cambray, Tournay, Arras, St. Quentin (die damals politisch von Frankreich unabhängig waren), ebenso wie in Gent, Brügge, Brüssel u. s. w., gab es im 12. und 13. Jahrhundert eine Gotik, die sich von der französischen kaum unterschied; in den Nordprovinzen aber gehen die Anfänge des Stils auf andere Quellen zurück und zur Bedeutung gelangte er erst im 14. Jahrhundert und nicht mehr durch unmittelbare französische Schulung.

Von der Bauthätigkeit des 13. Jahrhunderts (die im Vergleich mit Belgien oder der Rheinprovinz sicher keine bedeutende gewesen ist) hat sich nur ganz weniges erhalten; aus der ersten Hälfte die Liebfrauenkirche in Roermonde, im rheinischen Uebergangsstil erbaut, aus der zweiten die Kathedrale von Utrecht, indess nur der Plan, nicht die Ausführung (vgl. S. 278); dann eine Anzahl Landkirchen in Groningen und Friesland.

Diese letzteren nun sind historisch allerdings von hohem Interesse. Sie haben einen übereinstimmenden Typus: kreuzförmigen Grundriss mit vierschiffigem Langhaus und quadratischem Altarhaus, die Gewölbe kuppelig, mit acht Rippen besetzt. Die älteste dieser Kirchen, die zu HAREN, ist noch in rein romanischen Formen erbaut, die übrigen (in STEDUM, TERMUNDEN, ZUIDBROEK, WINSCHOTEN) in einer schlichten, dem Backsteinmaterial angepassten Frühgotik. Ob dieser Typus auch jenseits der Zuidersee und an den Rheinmündungen im Gebrauch war, lässt sich heute nicht mehr sagen. Richten wir unsere Blicke über Holland hinaus, so fällt die Verwandtschaft mit dem westfälischen Uebergangsstil sofort ins Auge; zugleich aber ein noch kräftigeres Hervortreten der auch in Westfalen von uns bemerkten Anklänge an die westfranzösische Schule. Denken wir uns diese friesischen Landkirchen zehnfach vergrössert, so haben wir die Kathedrale von Anjou vor uns. Selbstverständlich sind sie — wer könnte das von Dorfbaumeistern erwarten? — in keiner unmittelbaren Verbindung mit Westfrankreich entstanden; vielmehr müssen die nächsten Vorbilder unter den leider durchweg untergegangenen Grosskirchen des Landes vermutet werden.

Ueber Zeit und Umstände des Eindringens der nordfranzösischen Stilrichtung lässt sich nichts Gewisses angeben. Unter den erhaltenen Denkmälern tragen selbst die ältesten durchweg schon den Charakter des 14. Jahrhunderts.

So die Metropolitenkirche des Landes, der Dom zu UTRECHT, wenn auch der Unterbau des Chors im 13. Jahrhundert begonnen wurde;

das Langhaus ist zusammengestürzt. Die übrigen Bauten dieses Jahrhunderts haben durch Erweiterung oder Ueberarbeitung mehr oder minder von ihrem Charakter verloren; relativ am reinsten zeigen denselben noch: die Oude Kerk in AMSTERDAM, S. Lebuin in DEVENTER, S. Nikolaus in KAMPEN, S. Pieter in LEYDEN, Onse Lieve Vrouen Kerk in THOLEN.

Am höchsten stand die Baulust im 15. Jahrhundert. S. Jan in HERTOGENBOSCH (seit 1419), die Groote Kerk in BREDA, S. Steven in NYWEGEN (1456 vollendet), die Nieuwe Kerk in AMSTERDAM (seit 1421), die Groote Kerk in DORTRECHT (seit 1457), S. Laurentius in ALKMAAR (seit 1470), die Nieuwe Kerk in DELFT (1476 vollendet), S. Bavo in HAARLEM (1472 vollendet), S. Maria Magdalena in GOES (seit 1410), die Groote Kerk in LEEUWARDEN (1487), S. Walburg in ZUTPHEN (1497) — womit nur die ansehnlichsten genannt sind.

Im 16. Jahrhundert trat der Stillstand in Holland früher ein als in Belgien.

Dem allgemeinen Anschein nach — auf den wir mangels einer genaueren Baugeschichte allein angewiesen sind — hat sich die holländische Schule nicht sowohl direkt aus der französischen, als aus der belgischen entwickelt. Aber schon sehr frühe und mit der Zeit immer stärker, machten sich zwei Sonderbedingungen geltend, die, wenn auch von rein materieller Art, doch den künstlerischen Charakter beträchtlich ummodelten und in eine teils der norddeutschen, teils der englischen Architektur verwandte Richtung brachten.

Die erste derselben ist die Vorherrschaft des Backsteinmaterials. Es ist glaublich, wenn auch nicht bewiesen, dass die Tradition bis auf die Römerzeit zurückgeht. Die romanische Epoche gab immerhin noch den Tuff-, Sand- und Kalksteinen, die die Flüsse bequem zu verfrachten gestatteten, den Vorzug; erst in der gotischen wurde der Backstein das Hauptmaterial, wenn auch nicht bis zu der Ausschliesslichkeit, wie im norddeutschen Tieflande. In Holland wurden auch jetzt noch sporadisch einzelne Kirchen ganz aus Haustein ausgeführt, und wenigstens das Detail in Haustein zu geben, blieb sogar die Regel: sicher kein Vorteil für die Erziehung des Stilgefühls. Der holländischen Gotik fehlt ebenso das glänzende Formenspiel der mit Haustein arbeitenden Schulen, wie auch die strenge stilische Einheit des norddeutschen reinen Backsteinbaus. Erst unter dem freieren Formengesetz der Renaissance konnten dem gemischten Material erfreuliche Wirkungen abgewonnen werden.

Zweitens hat die holländische Gotik in der Mehrzahl ihrer An-

lagen auf das Steingewölbe verzichtet. Es war das wohl nicht ganz freier Wille, nicht Folge einer eigentümlichen Geschmackrichtung, wie im spätenglischen Stil, sondern fataler Zwang der Bodenverhältnisse. Bekanntlich stehen die meisten holländischen Städte auf altem Moorboden. Einer bloss senkrechten Last hätte durch verstärkte Pfahlroste vielleicht Widerstand geleistet werden können, aber unberechenbar und beängstigend waren die Wirkungen des Seitenschubs der Gewölbe. Zu diesen Schwierigkeiten prinzipiell Stellung zu nehmen — was freilich zu einer mehr oder minder durchgreifenden Veränderung des ganzen Systems hätte führen müssen — unterliessen die Architekten Hollands; sie glaubten sie von Fall zu Fall als Ausnahmen ansehen zu dürfen; aber leider mehrte sich mit der Zeit deren Zahl so sehr, dass sie die Regel wurden. Oft scheint der Hergang der gewesen zu sein, dass ein Gebäude in Absicht auf Steingewölbe begonnen war, während der Ausführung aber diese Absicht aufgegeben wurde; in anderen Fällen waren Steingewölbe schon ausgeführt gewesen, aber eingestürzt; wieder in anderen gehörte die Holzdecke schon zum ersten Plan. Das Schlussergebnis war am häufigsten ein regellos gemischtes System, etwa mit Steingewölben im Chor und Querschiff, mit Holzdecke im Langhaus, oder auch anders kombiniert. (Durchweg Holzdecke haben: S. Jakob in Haag, S. Martin in Franecker u. a. m.; durchweg Steindecke: die Groote Kerken in Dortrecht, Breda, Hertogenbosch, Kampen, Tholen, Hulst.)

Fassen wir diese beiden Momente, die Verbindung eines Baukörpers aus Backstein mit Gliedern aus Haustein — und den Verzicht auf Steingewölbe mindestens im Mittelschiff, nach ihrer Wirkung zusammen, so begreift man, dass die in der Spätgotik ohnedies leicht eintretende Neigung zu salopper Behandlung des struktiven Organismus hier in Holland besondere Begünstigung fand. Ebenso leiden die Zierformen darunter, da sie weder eine ausgebildete Steinmetzkunst, noch einen konsequenten Backsteinstil zur Grundlage haben; dürftigeres, langweiliger gezeichnetes Masswerk, als es in Holland an der Tagesordnung ist, kann man nicht leicht wieder finden. Die starke Seite der holländischen Architektur ist die Raumwirkung; sie ist behaglich weit und leicht, von malerisch-lässlicher Haltung, in den Abmessungen bedeutender, als nach der Rangstellung der Kirchen zu erwarten wäre. Von einem spezifischen Raumstil kann gleichwohl nicht gesprochen werden, da es an strengerer Durchbildung der Proportionen fehlt.

Weitaus die Mehrzahl der Anlagen ist basilikal. Indess wirken

die Bodenverhältnisse auf Mässigung in der Höhenentwicklung. Die schon dadurch relativ verstärkte Breite wird durch die häufig eintretende Verdoppelung der Seitenschiffe weiter gesteigert, jedoch meistens in unregelmässiger Behandlung, so dass entweder der Chor allein oder das Langhaus allein die Fünfzahl der Schiffe erhält. (Beispiele in Utrecht, Goes, Hertogenbosch, Veere, Amsterdam, Leyden, Kampen, Bergen op Zoom, Harderwyk, Hulst; in der Kathedrale von Antwerpen, die überhaupt nach ihrem allgemeinen Charakter mehr zu den nördlichen als zu den südlichen Provinzen hinneigt, sogar sieben Schiffe; die Anlage mit fünf Schiffen am wohlräumigsten in S. Pieter in Leyden.) Der Chor zeigt meistens aufwändige Raumgestaltung, drei Schiffe mit Umgang und Kapellenkranz, den Schluss auch in der Spätzeit noch öfters aus dem Zehn- oder Zwölfeck.

Was den Aufbau betrifft, so gibt es einige Prachtkirchen (Utrecht, Hertogenbosch, Breda), die dem belgisch-französischen System nahe bleiben. Die eigentlich holländische Art ist einfacher. Sie kennt weder Bündelpfeiler noch Triforium. Als Pfeiler wendet sie fast ausnahmslos den glatten cylindrischen Schaft an mit achteckigem, einfachst profiliertem Fuss- und Kopfglied, immer aus Haustein ausgeführt und dank der leichten Last, die er zu tragen hat, von schlankem Bau. Der freiräumige Charakter der holländischen Interieurs ist nicht zuletzt dieser typischen Pfeilerform zu danken. Dass sie mit der sehr ähnlichen der französischen Frühgotik in historischem Zusammenhang steht, lässt sich nicht nachweisen und wenigstens in den südlichen Niederlanden hat sie die Mitte des Jahrhunderts nicht überdauert (wie denn auch die dort ihre Muster suchenden Kirchen zu Utrecht, Hertogenbosch u. s. w. Bündelpfeiler haben, während umgekehrt die Rundpfeiler der spätestgotischen Kirchen in Flandern aus Holland abgeleitet sind). An Stelle der Triforien treten offene Laufgänge mit einer leichten Brustwehr, oder die Fenster werden unterwärts bis zum Arkadengesims mit Masswerkblenden fortgesetzt. Für die hölzernen Decken fehlt es an einer festen Regel: es kommen sowohl offene Sparrendecken als Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe vor, meist in Imitation von Steingewölben, zuweilen auch mit originellen Lösungen, wie in der S. Jakobskerk im Haag (Taf. 503).

Was Holland von Hallenkirchen besitzt, liegt grossenteils in den nordöstlichen (von uns nicht besuchten) Landesteilen. Die Anregung wird von Deutschland gekommen sein. Doch hat sich das System, da auch hier die hölzernen Decken in Tonnenform Platz griffen, nicht

unbeträchtlich verändert. Oefters finden sich gesonderte Satteldächer für jedes Schiff. Die Masse sind zum Teil bedeutend (in Brouwershafen im Mittelschiff 13 m).

Selbstverständlich gewährten in katholischer Zeit die heute so verödeten und frostigen Innenräume durch Glasfenster, Altäre u. s. w. einen behaglicheren Anblick; aber der nüchterne, streng sachliche Grundzug der Architektur war doch vorhanden, so dass man sagen möchte: ästhetisch waren die Holländer schon im 15. Jahrhundert für den Calvinismus reif.

Das Aeussere der holländischen Kirchen leidet unter Formlosigkeit; sie erreichen nicht den Charakter strengen Ernstes, der der Backsteinarchitektur an der Ostsee eigen ist; das kleinlich und knauserig behandelte Hausteindetail sticht von den toten Mauermassen unangenehm ab. Was die Holländer, gleich allen Küstenbewohnern, sich nicht versagen wollten, das waren sehr hohe Türme. Sie dem schwankenden Boden abzutrotzen war freilich ein Wagnis, welches ganz durchzuführen nicht oft gelang. Riesenhafte Turmstümpfe ohne Oberbau sind deshalb ein im holländischen Städtebilde gewöhnlicher Anblick; oder es sitzt darauf eine leicht gezimmerte welsche Haube aus der Barockzeit.

Beschreibung der Tafeln.

A. Deutschland.

Grundrisse.

Tafel 446.

1. *Strassburg*, Münster; Chor und Querschiff 1170—1250, Langhaus 1250—1275, Westbau seit 1275. (Strassburg und seine Bauten.) — 2. *Freiburg*, Münster; Querschiff 1. H. saec. 13, Langhaus 2. H. saec. 13; Chor 2. H. saec. 15 (Moller). — 3. **Ulm*, Münster; Chor 1377; Langhaus erweitert 1392, Teilung der Seitenschiffe durch Zwischenstützen 1502. (Münster-Bauamt.)

Tafel 447.

1. *Magdeburg*, Dom; 1209 (Clemens, Mellin u. Rosenthal). — 2. *Prag*, Dom; Entwurf 1344. — 3. Derselbe, so viel als ausgeführt (Grueber). — 4. Cisterzienserkirche *Sedlec*; 1280 (Grueber). —

5. *Kolin*, S. Bartholomäus, Chor; 1360 (Grueber). — 6. *Marienstatt* (nicht »stadt«), Cisterzienserkirche; 1243 (Görz). — 7. *Kuttenberg*, S. Barbara; Chor 1380—1419, Langhaus 1483 (Grueber). — 8. *Altenberg*, Cisterzienserkirche; 1255 (King).

Tafel 448.

1. *Lübeck*, S. Marien; 1277 (King). — 2. *Rostock*, S. Marien; Turm saec. 13, Hauptbau 1398 (Rogge). — 3. *Lübeck*, Dom, Chor, um 1275 (King). — 4. *Hildesheim*, S. Andreas, Chor; 1389 (Mithoff). — 5. **Lüneburg*, S. Nikolai; gew. 1404 (Hase). — 6. *Kaschau*, Dom; 1324 (Centr.-Com.). — 7. *Xanten*, S. Victor; Türme 1190, Chor 1203, Langhaus saec. 14 (Rheinl. Inventar). — 8. *Oppenheim*, S. Katharinen; Chor und Querschiff E. saec. 13, Langhaus 1318 (v. Schmidt).

Tafel 449.

1. *Brandenburg*, S. Katharinen; 1395 (Adler). — 2. *Guben*, Stadtkirche, saec. 14 (Bergau). — 3. *Breskow* a. d. Spree, S. Marien; saec. 15 (Bergau). — 4. *Stettin*, S. Jakobi; saec. 14—15 (Lutsch). — 5. *Treptow* a. d. Tollense, S. Petri; saec. 14—15 (Lutsch). — 6. *Stargard*, S. Marien; Langhaus ca. 1300, Chor 2. H. saec. 14 (Lutsch). — 7. *Norden*, S. Ludgeri, Chor, 1445 (Mithoff). — 8. *Stargard*, S. Johannes; saec. 14 (Lutsch). — 9. *Verden*, Dom; 1290 (Mithoff).

Tafel 450.

1. *Halberstadt*, Dom; saec. 13 (Elis). — 2. *Worms*, Liebfrauen; 1407 mit Resten aus saec. 13 (Inventar des Grossherzogtums Hessen). — 3. *Dinkelsbühl*, S. Georg, 1444, Turm saec. 13 (Pohlig in Z. f. Baukunst). — 4. *Schwäbisch Gmünd*, H. Kreuz; 1351 (Württembg. Inventar). — 5. *Ingolstadt*, Frauenkirche; Chor 1425, Langhaus 1495 (Bair. Invent). — 6. *Nürnberg*, S. Lorenz; Langhaus Anf. saec. 14, Chor 2. H. saec. 15 (Kallenbach).

Tafel 451.

1. *Regensburg*, Dom; Chor 1275, Langhaus 1381 (Popp u. Bülau). — 2. *Waidhofen*, S. Magdalena; saec. 15 (C. Comm.). — 3. *Steyer*, Stadtkirche; 1443 (C. Comm.). — 4. *Deggendorf*, Pfarrkirche (Redtenbacher). — 5. *Regensburg*, S. Aegidien, Deutschherrenkirche; Chor 1377, Langhaus älter (Redtenbacher). — 6. *Prag*, Teynkirche; 1370 (Grueber). — 7. *Wien*, S. Stephan; Westturm vom saec. 13, Chor gew. 1340; südl. Seitenturm 1359 (Förster). — 8. *Agram*, Dom, saec. 15 (C. Comm.).

Tafel 452.

1. *Anklam*, S. Nikolai; saec. 14. — 2. *Lübeck*, S. Jakobi, Chor; saec. 15 (King). — 3. *Gransee*. S. Marien; saec. 14 (Adler). — 4. *Thorn*, S. Jakobi; saec. 14 (Steinbrecht). — 5. *Danzig*, S. Marien; 1343, vergrössert saec. 15 (Schultz). — 6. *Prenzlau*, S. Marien; 1325, Türme saec. 13 (Adler). — 7. *Breslau*, H. Kreuz; saec. 13 u. 14 (Förster). — 8. *Allenstein*, Pfarrkirche saec. 15 (v. Quast). — 9. *Kulmsee*, Dom; 2. H. saec. 14 (Westpreuss. Inv.).

Tafel 453.

1. *Marburg*, S. Elisabeth; 1235 (Moller). — 2. *Friedberg*, Stadtkirche U. L. Fr.; 1290 (Schäfer). — 3. *Wetzlar*, Dom; Westbau saec. 12, das übrige saec. 13. u. 14 (K. Schäfer). — 4. *Wetter*, Pfarrkirche; 2. H. saec. 13 (K. Schäfer). — 5. *Mühlhausen*, S. Marien; saec. 14, mit Nachwirkung eines älteren rom. Baus (Puttrich). — 6. *Annaberg*, S. Anna; 1499 (Inv. d. Königr. Sachsen). — 7. *Zwickau*, S. Marien; Chor 1453, Schiff 1506 (ebenda). — 8. *Schneeberg*, Pfarrkirche; 1516 (ebenda).

Tafel 454.

1. *Paderborn*, Dom; saec. 13 (Lübke). — 2. *Lüdinghausen*, Pfarrkirche; 1507 (Westf. Inventar). — 3. *Minden*, Dom; saec. 13 (Baudenkmäler Niedersachsens). — 4. *Herford*, Stiftskirche S. Marien; saec. 14 (King). — 5. *Hirzenhain*, Klosterkirche; saec. 15 (Hessische Denkmäler). — 6. *Emmerich*, S. Adelgundis; saec. 15 (Rheinl. Inventar). — 7. *Wesel*, S. Willibrord; saec. 15 (Rheinl. Inv.). — 8. *Soest*, Wiesenkirche; 1313 (Lübke).

Tafel 455.

1. *Stuttgart*, Stiftskirche; 1436 (Württembg. Inv.). — 2. *Ueberlingen*, Münster, S. Nikolai; 1353, einschiffig umgeändert 1429 (Bad. Inv.). — 3. *Weil die Stadt*, Pfarrkirche, S. Peter u. Paul; 1492, mit Beibehaltung der rom. Osttürme (Württembg. Inv.). — 4. *Nürnberg*, Frauenkirche; 1355 (Kallenbach). — 5. *Prag*, Karlshofer Kirche; 1377 (Grueber). — 6. *Hallstadt*, Pfarrk. saec. 15 (C. Comm.). — 7. *Stollberg*, Pfarrk. saec. 15 (K. sächs. Inv.). — 8. *Berchtesgaden*, Franziskanerk. E. saec. 15 (bair. Inv.). — 9. *Schwatz*, Pfarrk. ca. 1460 (C. Comm.). — 10. *Enns*, Minoritenk. E. saec. (C. Comm.).

Tafel 456.

1. *Salem*, Cisterzienserk. E. saec. 13—14 (Bad. Inv.). — 2. **Kaisheim*, Cisterzienserk. 1352 (Bauamt Donauwörth). — 3. *Hohenfurt*, Cisterzienserk., Mitte saec. 13 (Grueber). — 4. *Chorin*, Cisterzienserk.

1272 (Adler). — 5. *Pelplin*, Cisterzienserk., vollend. 1472 (Westpreuss. Inv.). — 6. **Doberan*, Cisterzienserk. vollend. 1368 (Möckel).

Tafel 457.

1. *Köln*, Minoriten; 2. H. saec. 13 (Tornow). — 2. *Regensburg*, Dominikaner; 1273 (Popp u. Bülau). — 3. *Esslingen*, Dominikaner; M. saec. 15 (Württembg. Inv.). — 4. *Neu-Ruppin*, Dominikaner; 1. H. saec. 14 (Adler). — 5. *Krems*, Piaristen; saec. 15 (C. Comm.) — 6. *Esslingen*, Barfüsser; M. saec. 13 (Württembg. Inv.). — 7. *Jena*, Dominikaner, umgebaut saec. 16 (Thüring. Inv.). — 8. *Neuendorf* i. d. Altmark, Cisterzienserinnen; saec. 13 (Adler). — 9. *S. Lambrecht*, Dominikanerinnen; saec. 14 (Pfälz. Inv.). — 10. **Bonn*, Minoriten; 1450 (Mertens).

Schnitte und Systeme.

a) Basilikale Anlagen.

Tafel 458.

Trier, Liebfrauen; 1227 M. saec. 13 (v. Schmidt).

Tafel 459.

1. *Offenbach a. Glan*, Querschiff, M. saec. 13 (Zeitschr. f. Bauwesen). — 2. 3. **Maursmünster*, Klosterk.; 2. H. saec. 13 (Dehio). — 4. *Berchtesgaden*, Stiftskirche, Chor E. saec. 13 (Bezold). — 5. *Regensburg*, S. Ulrich; noch M. saec. 13 (King). — 6. *Neuweiler*, S. Peter und Paul, Westjoche des Langhauses; vor M. saec. 13 (Archives des mon. hist.).

Tafel 460.

1. 2. *Regensburg*, Dominikaner; letztes Drittel saec. 13 (Popp u. Bülau). — 3. *Erfurt*, Franziskaner; 2. H. saec. 13 (King). — 5. 8. 9. *Erfurt*, Dominikaner, 2. H. saec. 13 (King). — 5. 6. *Esslingen*, Pfarrk. S. Dionys; 2. H. saec. 13 (Württembg. Inv.). — 7. *Esslingen*, Dominikanerk. S. Paul; 2. H. saec. 13 (Württembg. Inv.).

Tafel 461.

**Strassburg*, Münster U. L. Fr.; 1250—1275 (Bauamt).

Tafel 462.

Freiburg, Münster U. L. Fr.; 2. H. saec. 13 (Moller).

Tafel 463.

1—3. *Köln*, Dom; 1248—1322 (Schmitz). — 4. 5. *Altenberg*, Cisterzienserk.; saec. 13—14 (King).

Tafel 464.

1—3. *Oppenheim*, S. Katharinen (auf der Tafel irrtümlich »Liebfrauen«); 1318 ff. (H. v. Schmidt). — 4. 5. *Xanten*, S. Viktor; saec. 14—15 (Rheinländisches Inventar und Photographie).

Tafel 465.

1. 3. 4. *Wimpfen im Thal*, Stiftsk. S. Peter u. Paul; letztes Drittel saec. 13 (Egle). — 2. 5. 6. *Halberstadt*, Dom; Erdgeschoss 2. H. saec. 13, Obergeschoss saec. 14 (Lucanus, King).

Tafel 466.

Regensburg, Dom; Chor E. saec. 13, Langhaus saec. 14 (Popp u. Bülau).

Tafel 467.

**Ulm*, Münster; saec. 15 (Bauamt).

Tafel 468.

1. 2. *Magdeburg*, Dom; Erdgeschoss saec. 13, Obergeschoss saec. 14 (Clemens, Mellin u. Rosenthal). — 3. 6. *Erfurt*, Dom, Chor; 1360—1372 (King). — 4. 5. *Kuttenberg*, S. Barbara; saec. 15 (Heider u. Eitelberger). — 7. *Bern*, Münster; saec. 15 (Müller u. Händtke). — 8. **Kaisheim*, Cisterzienserk.; 2. H. saec. 14 (Bauamt Donauwörth). — 9. *Salem*, Cisterzienserk.; 1. H. saec. 14 (Bad. Inv.).

Tafel 469.

1. 2. **Lüneburg*, S. Nikolai; 2. H. saec. 14 (Hase). — 3. *Lübeck*, S. Marien; E. saec. 13 bis A. saec. 14 (King).

Tafel 470.

Wismar, S. Nikolai; 1. H. saec. 15 (Mecklenbg. Inv.).

b) Hallenanlagen.

Tafel 471.

1—3. *Marburg*, S. Elisabeth; 2. H. saec. 13 (Moller). — 4. *Paderborn*, Dom; saec. 13 (Lübke). — 5. 6. *Wetzlar*, Stiftsk.; 2. H. saec. 13 (Schäfer). — 7. 8. *Wetter*, Stiftsk.; 2. H. saec. 13 (Schäfer).

Tafel 472.

1. 2. *Minden*, Dom; 2. H. saec. 13 (Baudenkm. Niedersachsens). — *Soest*, Wiesenkirche; saec. 14 (Lübke).

Tafel 473.

1. *Friedberg*, Stadtk.; A. saec. 14 (R. Schäfer). — 2. *Mainz*, S. Stephan, E. saec. 13 bis A. saec. 14 (King). — 3. *Hirzenhain*, saec. 15 (Hess. Denkmäler). — 4. *Berchtesgaden*, Franziskaner; E. saec. 15 (Bezold). — 5. 6. **Cornelimünster*, saec. 15 (Mertens).

Tafel 474.

1—3. *Wien*, S. Stephan; 2. H. saec. 14 (Förster). — 4. *Zwettl*, Chor, seit 1343 (Heider u. Eitelberger).

Tafel 475.

1. *Weil die Stadt*, Pfarrk.; 2. H. saec. 15 (Württembg. Inv.). — 2. *Stuttgart*, Stiftsk. 2. H. saec. 15 (ebenda). — 3. *Landshut*, S. Martin; M. saec. 15 (Bezold). — 4. *Ingolstadt*, Frauenkirche; 2. H. saec. 15 (Bair. Inv.).

Tafel 476.

1—3. *Prenzlau*, S. Marien; 1. H. saec. 14 (Adler). — 4. *Stendal*, Dom; 1. H. saec. 15 (Adler). — 5. *Thorn*, Johannesk. saec. 15 (Westpreuss. Inv.).

Tafel 477.

1—3. *Münster*, S. Lamberti; 1. H. saec. 15 (Allgem. Bau-Z.). — 4. *Annaberg*, A. saec. 16 (V. sächs. Inv.). — 5. 6. **Molsheim*, Jesuitenk.; M. saec. 16 (Polaczek).

Perspektiven.

Tafel 478.

1. *Annaberg* (Photographie). — 2. *Köln*, Jesuiten (Photographie).

Aussenbau.

Tafel 479.

1. *Bacharach*, Wernerkapelle; E. saec. 13 u. A. saec. 14 (King.) — 2. *Naumburg*, Dom, Westchor; nach M. saec. 13 (King). — 3. *Marburg*, S. Elisabeth, Ostansicht; M. saec. 13 (Moller).

Tafel 480.

1. *Marburg*, S. Elisabeth, Fassade; Portal ca. 1280, Fenstergeschoss 1314, Türme voll. 1360 (Moller). — 2. *Magdeburg*, Dom, Fassade; Unterbau der Türme saec. 13, das Uebrige später, saec. 14 u. 15 (Rosenthal). — 3. *Nürnberg*, S. Lorenz, Fassade; beg. E. saec. 13, grösserenteils saec. 14 (Kallenbach).

Tafel 481.

1. *Strassburg*, Münster, Fassadenentwurf, nach dem bis 1298 gebaut worden ist. — 2. *Strassburg*, Münster, die Fassade in der wirklichen Ausführung; bis zur Höhe der Wimperge der Seitenportale 1298, das übrige saec. 14, Vollendung der dritten Turmgeschosse 1365, mittleres Einschiebsel ca. 1370—80, Oktogon des Turmes 1400—1419, Helm voll. 1439 (Berl. Baudenkmäler). — 3. *Freiburg*, Münster, Fassade; Unterbau E. saec. 13; Oktogon und Helm 1. H. saec. 14 (Moller, King).

Tafel 482.

1. **Strassburg*, Münster, der untere Teil des Turmhelmes (Bauamt). — 2. *Ebenda, Grundriss eines Treppenturmes am Oktogon (Bauamt). — 3. *Ebenda, Grundriss des Helmes (Bauamt).

Tafel 483.

**Strassburg*, Münster, mittlerer Teil der Fassade (Bauamt).

Tafel 484.

Wimpfen im Thal, Fassade des südlichen Querschiffes, letztes Viertel saec. 13 (Egle).

Tafel 485.

1. *Köln*, Dom, Fassade (Schmitz). — 2. **Ulm*, Münster, Fassade (Bauamt).

Tafel 486.

1. *Esslingen*, Frauenkirche, Fassade saec. 15 (Württembg. Inv.). — 2. **Salem*, Fassade, A. saec. 14 (Gladbach). — 3. *Reutlingen*, S. Marien, Fassade; saec. 14, Helm E. saec. 15 (Württembg. Inv.).

Tafel 487.

1. *Nürnberg*, Frauenkirche; nach M. saec. 14 (Kallenbach). — 2. *Gmünd*, H. Kreuz, Fassade, 2. H. saec. 14 (Württembg. Inv.).

Tafel 488.

**Erfurt*, Dom und S. Severi, Ostansicht (Photographie).

Tafel 489.

1. *Stargard*, S. Marien, System des Chores; 2. H. saec. 14 (Lutsch). — 2. *Lübeck*, S. Marien, Fassade; E. saec. 13 bis A. saec. 14 (King.) — 3. *Brandenburg*, S. Katharinen, System; E. saec. 14 (Adler).

Tafel 490.

1. *Chorin*, Cisterzienserk. Fassade; E. saec. 13 (Adler). — *Frauenburg*, Dom, Fassade; E. saec. 14 (v. Quast).

Tafel 491.

1. *Prenzlau,* S. Marien, Chor, M. saec. 14 (Adler). — 2. *Thorn,* S. Jakobi, Chor; 2. H. saec. 14 (Steinbrecht).

Tafel 492.

1. *Gransee,* S. Marien, Chor; saec. 14 (Adler). — 2. *Lübeck,* S. Katharinen, Fassade; saec. 1335 (Laspeyres in Zeitschr. f. Bauw.).

Tafel 493.

1. 2. *Allenstein,* S. Jakobi, Fassade und Chor (v. Quast). — 3. *Thorn,* S. Jakobi, Fassade; saec. 14 (Steinbrecht). — 4. *Thorn,* Franziskaner; saec. 15 (Steinbrecht).

Tafel 494.

1. *Doberan,* Cisterzienserk., Chor; A. saec. 14 (Essenwein). — 2. *Bärwalde,* Chor, saec. 14 (Brandenbg. Inv.). — 3. *Wormditt,* Ansicht; E. saec. 15 (v. Quast). — 4. *Strasburg i. P.,* Ansicht; saec. 15 (Westpreuss. Inv.).

Tafel 495.

Brandenburg, Fronleichnamskapelle an S. Katharinen; A. saec. 15 (Adler).

Nachträge.

Tafel 496.

1. **Rufach,* S. Arbogast; 2. Viertel saec. 13 (Dehio). — 2. **Ebrach,* Cisterzienserkirche, saec. 13 (Bauamt Bamberg). — 3. *Chorin,* Cisterzienserkirche, E. saec. 13 (Adler). — 4. *Salem,* Cisterzienserkirche, A. saec. 14 (Zeitschr. f. Bauwesen).

Tafel 497.

1. **Regensburg,* Dom; Choransicht. — 2. **Nürnberg,* S. Lorenz; Choransicht.

Holland.

Tafel 498—503.

Sämtliche Aufnahmen mitgeteilt von Reichsbaumeister C. H. Peters.

Fünftes Kapitel.

Skandinavien.

Von Professor E. WRANGEL in Lund.

LITTERATUR. I. *Allgemeines.* — Tegninger af ældre nordisk Architektur udg. af *Hans J. Holm, V. Koch, H. Storck.* Saml. I—IV. Kopenh. 1872—99. — Studiereiser af Kunstakademiets Elever under *Hans J. Holms* Vejledning 1887. — *Friedrich Seesselberg:* Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Hierzu gehörig das Tafelwerk: Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin 1897. — *C. Enlart:* Notes archéologiques sur les Abbayes cisterciennes de Scandinave. Bulletin archéol. 1893.

II. *Dänemark.* Danske Mindesmerker, udg. af *C. F. Holm* o. fl. I—II 1869—77. — Eglises Danoises en granit I; Sect. 1 (Reddingheared ved *J. F. C. Uldall,* 1884), Sect. 2 (Nörre Hedde ved *H. Storck* og *V. Koch,* 1893). — *J. B. Löffler:* Udsigt over Danmarks Kirkebygninger fra den tidligere Middelalder. 1883. — *Derselbe:* Sjellands Stiftlandsbykirker (mit *A. L. Clemmensen*) 1880. — *Derselbe:* Sorö Akademis Landsbykirker 1896. — *J. Helms:* Danske Tufstenkirker I—II. 1894. — *H. Storck* (mit *V. Ahlmann* und *V. Koch*): Grenaa Egnens Kridtstenkirker 1896. — Von *N. Höyen, J. Kornerup, J. B. Löffler, F. Uldall, V. Koch* (und mehrere) verschiedene Aufsätze in »Aarböger for nordisk Oldkyndighed«, »Historisk Tidskrift« und »Kirkehistoriske Samlinger«. —

Monographien: *Ribe:* J. Helms 1870. — *Roskilde:* Löffler 1877, J. Lange 1890, Löffler 1890, J. Kornerup 1891. — *Odense:* H. P. Momme 1844, J. Lauritzen 1875. — *Vitsköl:* Löffler 1900. — *Bornholm:* Brunius 1860, Holm 1878. — *Örebro:* Kjellström 1896.

III. *Schweden.* *C. G. Brunius:* Resa 1838. — Resa 1849. — Skånes konsthistoria under medeltiden 1850. — Gotlands konsthistoria I—III 1864—66. — *N. M. Mandelgren:* Monuments scandinaves du moyen-age. Paris 1862. — *Derselbe:* Atlas de l'histoire de la civilisation en Suède. Sect. XI Fasc. 1—2. Stockholm 1883—84. — Svenska Konstminnen från medeltiden och renässansen, utg. af Svenska Fornminnesföreningen. 1878 ff. — *C. Eichhorn:* Svenska byggnaskonsten (in der schwed. Uebersetzung von Lübkes Geschichte der Baukunst, 1871). — *Hans Hildebrand:* Den kyrkliga konsten under Sveriges medeltid 1875. — *Derselbe:* Sveriges medeltid. Bd. II. 1899 ff. — *Derselbe:* Mehrere Aufsätze in »Antiquarisk Tidskrift för Sverige«, »K. Vitterhets-Historie- och Antiquitetsakademiens Månadsblad« und »Svenska Fornminnesföreningens Tidskrift«. — *E. Wrangel:* Tegelarkitekturen i norra Europa och Upsala Domkyrka. 1897. — *Derselbe:* Cisterciensernas inflytande på medeltidens byggnadskonst i Sverige. 1899. — Uplands fornminnesförenings tidskrift (Aufsätze von *E. Ekhoff, C. M. Kjellberg* u. s. w.).

Monographien: *Lund:* Brunius 1854 (Seesselberg 1897 s. oben). — *Linköping:* Gödecke 1872, Eichhorn 1888. — *Warnhem:* Dahlström 1874, Hildebrand 1884. — *Wisby:* Hildebrand 1893. — *Skara:* Hildebrand 1894. — *Upsala:* C. R. Nyblom 1879, 1884, (Wrangel 1897 s. oben). — *Strengnäs:* Joh. Wahlfisk 1882.

IV. *Norwegen.* Foreningen til Norske Fortidsmindesmerkers Bevaring: Aarsberetninger (Jahrbücher). Kunst og Haandwerk fra Norges Fortid (mit Supplementen). 1881 ff. — *N. Nicolaysen:* Norske Bygninger fra fortiden I—II. 1860—80. — *L. Dietrichson:* Sammenlignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middelalderen og Nutiden. (Teol. Tidskrift 1888). — *Derselbe:* De norske Stavkirker 1891. — *H. Schirmer:* 100 norske Kirkebygninger 1888.

Monographien: *Drontheim:* A. v. Minutoli 1853, P. A. Munch 1859, Schirmer 1885, O. Krefting 1885, J. Helms 1886. — *Hamar:* Nicolaysen 1893. — *Ringsaker:* R. Svendsen 1899.

Die kirchliche Baukunst des Mittelalters hat in Skandinavien keine grosse dauernde Blüte gehabt. Einige merkwürdige grössere Kirchen gibt es jedoch; und gewisse Gruppen von kleineren Kirchen besitzen Eigentümlichkeiten, die auch in der Kunstgeschichte Beachtung verdienen.

Obwohl in diesem Kapitel eigentlich die Entwicklung des Uebergangsstils und der Gotik zu behandeln ist, muss des Zusammenhangs wegen ein schneller Ueberblick über die romanische Periode vorausgeschickt werden.

Als im karolingischen Zeitalter verschiedene Missionäre von Deutschland (Corvei, später Bremen) und von Grossbritannien nach Skandinavien gingen, hat man hier schon im 9. Jahrhundert Kirchen gebaut, die aber bald zerstört wurden. Sie waren natürlich alle von Holz. Auch später, als das Christentum in Dänemark und Norwegen im 11. Jahrhundert und in Schweden im 12. Jahrhundert festen Boden gewann — Lund in Schonen wurde Erzbischofssitz 1104, Norwegen und Schweden lösten sich 1152 und 1164 von Lund ab und erhielten Erzbischofssitze in Drontheim und Upsala — hat man zuerst Holzkirchen gebaut, welche in den bedeutenderen Orten bald durch Steinbauten ersetzt wurden. Auch sonst, wo das Material bequem erreichbar war, errichtete man allmählich Steinkirchen; in einigen alten dänischen Landkirchen sieht man deutlich die ursprüngliche Holzkonstruktion mit Eckstäben u. s. w. in Stein nachgebildet.

In einigen Gegenden hat sich der Holzbau immer erhalten und sich seine besondere künstlerische Ausdrucksweise geschaffen. So in Norwegen. Wahrscheinlich sind die Voraussetzungen für die Konstruktion der »Stabkirchen« im uralten nordischen Bauernhaus und wohl auch im daraus entwickelten Tempelbau (»Hov«) zu suchen — von diesem weiss man aber zu wenig. Doch ist es nachgewiesen worden, dass in Grossbritannien vielleicht schon früher eine ganz ähnliche Architektur bestand, derselbe »mos Scotorum«, nachdem die missionierenden irischen Mönche ihre Kirchen bauten. Schon vor der Einführung des Christentums wäre diese Architektur nach Norwegen

gekommen, wo sie jedoch, besonders durch Eintragung von Motiven des Schiffsbaues, eine selbständige Entwicklung erhielten. Von Norwegen hat sich wohl die Stabkonstruktion nach Schweden verbreitet, wo noch einige mittelalterliche Holzkirchen stehen; gewisse Abweichungen vom norwegischen Stabsystem lassen indes auch die Annahme einer autonomen Entwicklung zu. Die meisten schwedischen Holzkirchen waren aber von anderer Art, nicht in Stabwerk erbaut, sondern von Blockhauskonstruktion; eine solche ist die Kirche zu Råda (Prov. Wärmland), deren Langhaus eine kleeblattförmige Wölbung hat, und deren Chor interessante Malereien von 1323 besitzt. Auch Dänemark hatte Holzkirchen, man hat sogar Spuren von Stabkonstruktion da gefunden.

Die Holzarchitektur hat im grossen und ganzen auf den Steinbau Skandinaviens wenig Einfluss geübt. Nur für die Bedeckung war sie lange massgebend. Neben dem flachen Bretterdach, das hie und da, obwohl nicht in ursprünglicher Gestalt, beibehalten wurde, kam in einigen Gegenden, z. B. auf Jütland, ein offener, nach Art der Stabkirchen konstruierter Dachstuhl vor. Die meisten Kirchen mit Balkendach erhielten jedoch im späteren Mittelalter Ziegelgewölbe.

Von den Holzkirchen ist wohl auch die altnordische, zuerst in der Metalltechnik ausgebildete Ornamentik, speziell die eigentümlichen geometrisch-animalen Schlingen — »der irisch-schwedische Stil« — in die Steindekoration übergegangen, hat sich aber weder da noch in der christlichen Holzarchitektur lange erhalten.

Als natürliches Steinmaterial hatte man in Dänemark, Norwegen und einem Teile Schwedens meistens nur den harten Granit. (Das Innere der Mauermassen wurde gewöhnlich mit Gusswerk ausgefüllt.) In einigen Gegenden Dänemarks hatte man Kalkstein, auch Kreidestein und (in Schonen) Sandstein. Für Kirchenbauten in einigen Orten der Halbinsel Jütland, in Ribe und Schleswig und deren Umgebungen, verwendete man in romanischer Zeit Tuffstein vom Rhein, der von der Eifel durch Schiffe den Strom hinab über Niederland transportiert wurde (vgl. oben I, S. 506). In verschiedenen Landschaften Schwedens, namentlich in Wester- und Oestergötland nebst den Inseln Oeland und Gotland, gibt es ein vorzügliches Sand- und, noch mehr, Kalksteinmaterial. — Durch niederländische und deutsche Handwerker wurde die Backsteintechnik in Dänemark und Schonen seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, im eigentlichen Schweden, Finnland und Norwegen wohl erst mit dem 13. Jahrhundert bekannt.

Am Ende des 11. Jahrhunderts, wo Adam von Bremen erzählt, dass Schonen (»Skåne«, damals der östliche Teil von Dänemark, jetzt die südlichste Provinz Schwedens) 300 Kirchen hatte, waren dort zwei grössere Bischofskirchen von Stein in Angriff genommen, nämlich die Heiligkreuzkirche zu Dalby und die Laurentiuskirche zu Lund. Die erste (nur eine Meile von Lund gelegen und dann bald als Bischofskirche aufgehoben) war eine einfache Pfeilerbasilika mit flachgedecktem Mittelschiff; sie hat, wahrscheinlich nach dem Muster von Corvei, eine grössere Westpartie, deren untere Halle neun auf vier Säulen ruhende Kreuzgewölbe bedecken, und deren obere Abteilung sich als eine grosse Empore gegen das Mittelschiff öffnet. Die Kathedrale von Lund, deren grossartige Krypta 1123 eingeweiht wurde (eine Säule Taf. 297) und deren Hauptchor 1145 fertig war, hat ein merkwürdiges Langhaussystem: in streng gebundener Anordnung mit Stützenwechsel sind die durch blinde »Prinzipalbögen« verbundenen Hauptpfeiler von Anfang an auf Gewölbe berechnet — eines von den allerfrühesten Beispielen dieses Schemas. Im östlichen Teil des Langhauses war ein Laienchor mit einer (später vorgebauten) Nische. Die ursprüngliche Dekoration, zum Teil gut erhalten, zeigt mehr als die meisten romanischen Bauwerke in germanischen Ländern, antikisierende Motive. Die sechsgeteilten Gewölbe wurden im Uebergangsstil (nach 1200) geschaffen. Der Dom wurde nachher in gotischer Zeit vielfach verändert, neuerdings aber wieder »romanisch« hergestellt [1]).

Auch in den westlichen Teilen von Dänemark spürt man Einwirkungen von den rheinischen Kathedralen oder den westfälischen Klosterbauten. Der Dom zu Ribe (Taf. 166 u. 178) und der (jetzt ganz erneute) Dom zu Wiborg sind kleiner und einfacher als der Dom zu Lund, haben aber über den Arkaden dreigeteilte Galerieöffnungen (Triforien). Der Chor des Wiborger Doms erinnert in seiner langgestreckten Form und mit seinen bei der Basis angelegten Türmchen an die Ostpartie des Wormser Doms (Taf. 164). — Die Klosterkirche zu Westerwig (Taf. 85) zeigt im Langhaus Wechsel von Säulen und viereckigen Pfeilern (wie ursprünglich S. Nikolaus in Wisby). Hier war vielleicht englischer Einfluss geltend. Die englischen Falten- und Zickzackmuster, die auch in der ursprünglichen Westpartie des Domes zu Lund vorkamen, findet man vereinzelt noch in anderen Kirchen Dänemarks und Schwedens.

---

[1]) Mir scheinen in Lund rheinische Einflüsse, namentlich seitens des Speierer Doms, unverkennbar. D.

In den älteren Steinkirchen Norwegens, wo überall englischer Einfluss noch stärker durchschlägt, sind für dreischiffige Anlagen Rundpfeiler (Säulen) die Regel. Nur die nach 1150 aufgeführte Marienkirche zu Bergen hat viereckige Pfeiler. Diese Kirche ist auch sonst merkwürdig. Oben im Mittelschiff — das schon vor 1200 Rippengewölbe bekommen hat — sitzen zweigeteilte Galerieöffnungen; sonst kommt in älterer Zeit nur eine kleinere Galerie im westlichen Teil der Kirche gegen das Turmzimmer (Loge) vor [1]. Die Westfront der Marienkirche zu Bergen hat zwei Türme, was sonst in Nordskandinavien nur an den Domen zu Hamar, Drontheim und Skara (später Upsala) vorkommt. Kreuzflügel fehlen; die Seitenschiffe haben gegen Osten halbrunde Nischen. Altarnischen oder ausgebaute Kapellen auf jeder Seite der Choröffnung — welche in älterer Zeit oft sehr schmal war und in einigen kleineren Kirchen unten durch hervorgebaute Mauern noch verjüngt wurde — sind in Skandinavien nicht selten (in Norwegen z. B. in Gran, Ringsacker etc.; in Dänemark in Tamdrup, Skarpsalling mit drei Apsiden etc.; in Schweden z. B. nebst der Marienkirche in Wisby mehrere Landkirchen auf Gotland). Die Anordnung mit apsidialen Vorsprüngen an den Kreuzflügeln (S. Peter zu Sigtuna, S. Laurentius zu Alt-Upsala etc.), die auch später namentlich in Klosterkirchen begegnet, kam wahrscheinlich von der Normandie oder England nach Skandinavien. Gleichen Ursprunges dürfte die an vielen auch grösseren Kirchen zu bemerkende Anlage eines Zentralturmes bei turmloser Westfassade sein. Dieselbe Anordnung, nur dass ein kleiner Dachreiter den Zentralturm ersetzt, hatten später nicht nur Klosterkirchen, sondern auch mehrere schwedische Kathedralen (Linköping, Strengnäs, Westerås, möglicherweise auch ursprünglich Neu-Upsala).

Der apsidiale Chorschluss kommt in den kleineren Kirchen ungefähr ebenso oft wie der geradlinige vor. Wie man es bisweilen in der Normandie sieht, ist in einigen skandinavischen Kirchen der Chor aussen geradlinig, im Innern apsidial geschlossen (z. B. Kagstrup, Börglum, Storhedinge in Dänemark, die Heiliggeistkirche zu Wisby, Oeja und Stenkyrke auf Gotland und in einigen von den sogleich zu besprechenden zweitürmigen sogenannten Sattelkirchen). Der Chor hat gewöhnlich Kreuzgewölbe, selten Tonnen; dagegen ist die letztere Form im Lang-

[1]) Triforiumanlagen in Norwegen: Drontheim; in Dänemark: nach Ribe und Wiborg, Roskilde (Emporen) und Odense; in Schweden: S. Laurentius in Wisby (und der Dom zu Skara, s. unten; in Backsteinkirchen kommen Laufgänge in den Mittel- oder Seitenschiffen vor).

haus einschiffiger Kirchen etwas häufiger. Die Zweischiffigkeit — nach westfälischem Muster? — mit einem oder zwei, selten mehreren Pfeilern ist besonders auf den Inseln Bornholm, Oeland und Gotland (siehe weiter unten) zu finden. Bisweilen wurde die Kirche (z. B. Udby in Dänemark, Dalhem in Kalmarläu, Schweden) erst durch späteren Umbau zweischiffig.

Der Zentralturm kommt sowohl an drei-, zwei- als einschiffigen Kirchen vor. In den östlichen Gegenden Schwedens sieht man statt dessen einen östlichen Turm über dem Chor. Eine Reihe kleinerer Kirchen besonders auf Oeland, aber auch im nördlichen Schweden (Norrland), hat auch einen Westturm, mit dem östlichen korrespondierend. Weil diese Anordnung, die noch in alten Bauernhäusern eine Analogie hat, ein sattelähnliches Aussehen hervorruft, nennt man den Typus »Klöfsadelform«.

Ohne Zweifel hat der Verteidigungszweck grosse Bedeutung für den Turmbau der skandinavischen Kirchen gehabt. Für die Glocken baute man oft neben der Kirche ein Türmchen aus Holz, »Klockstapel« genannt. An romanischen Kirchen in Dänemark und Schweden war gewöhnlich ein starker Westturm, der häufig breiter als das einschiffige Langhaus war, angelegt. Der Eingang ging bisweilen, durch eine einschiebbare Leiter, zum zweiten Stockwerke. Schmale Treppen in den Mauern oder Holzleitern verbanden die Stockwerke, von denen die unteren mit Tonnen- oder Kreuzgewölben gedeckt und auch als Zimmer eingerichtet waren. In einigen Fällen, in Südskandinavien, teilt sich der breite Westturm c. vom vierten Stockwerk an in zwei Teile: sogenannte Zwillingstürme. In anderen ist der Grundriss rund und der ganze Turm donjonartig. In Mittelschweden gibt es auch Beispiele von halbrunden Treppentürmchen, die sich nördlich und südlich an den viereckigen Westturm anschliessen.

Ganze Kirchen konnten als Festungswerke eingerichtet sein. S. Peter zu Sigtuna (der frühere Dom), im Langhaus zweischiffig und flachgedeckt, hatte über demselben vom westlichen Turm eine Verbindung mit dem mächtigen Zentralturm, dessen Verteidigungssystem mit Holzbalken ganz deutlich zu rekonstruieren ist. Es ist auch urkundlich bestätigt, dass Kirchen Besatzungen hatten und belagert wurden — trotz dem Verbot der geistlichen Behörden. Eine äussere Ringmauer umgab oft die Kirche; in einigen Gegenden (Gotland und auch Norrland) kamen freistehende feste Türme, Kastale (castelli) genannt, hinzu.

Neben runden Kirchtürmen gab es auch Rundkirchen in Dänemark und Süd- und Mittelschweden, von einem Typus, der in gewissen Beziehungen für Skandinavien eigentümlich ist. Der Gemeinderaum war mit einem kreisförmigen, auf einem Zentralpfeiler oder einem sechsgeteilten Mauercylinder ruhenden Tonnengewölbe gedeckt. Seltener ist die Anordnung mit vier Säulen, die vier- und dreieckige Gewölbejoche tragen (Bjernede und Thorsager in Dänemark, beide aus Backstein, die letzte Taf. 206 abgebildet). Ueber ein zweites Stockwerk hebt sich bisweilen noch ein Zentralturm empor. Der Chor ist quadratisch oder oval und hatte meistens eine Apside.

Dem letzten Typus mit vier Säulen steht eine andere Zentralanlage nahe: eine ganz quadratische Grundform mit neun, von vier Säulen getragenen Kreuzgewölben. Eine solche in Ledöie in Dänemark (auch aus Backstein), um 1200 gebaut, ebenso eine Reihe später zu besprechender gotländischer Kirchen.

Unter den Zentralanlagen nimmt die stattliche Frauenkirche zu Kalundborg (Dänemark) einen hervorragenden Platz ein. Auf jeder Seite der quadratischen Zentralpartie, über der sich ein viereckiger Turm erhebt, springt ein Kreuzflügel vor, der mit einem achteckigen Turm endet, so dass das Ganze mit seinen fünf Türmen ein griechisches Kreuz zeigt, zu vergleichen mit der alten Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg (vgl. oben I, S. 554). Die vier Säulen in der Zentralpartie sind von spätromanischer Form mit runden Querbändern.

Eine kreuzförmige Zentralanlage, aber von viel altertümlicherem Aussehen, hat die Olofskirche in Sigtuna, der einstmaligen Hauptstadt Schwedens. Die östliche Partie ist dreischiffig, das Mittelschiff holzgedeckt und apsidial geschlossen, die sehr schmalen Seitenschiffe mit Tonnengewölben. Die zentrale Abteilung trug auf acht Pfeilern einen Turm und hatte nördlich und südlich Kreuzflügel. Daran schloss sich eine breite, kurze westliche Halle (ohne Pfeilereinteilung). Die ganze Kirche war zu Verteidigungszwecken angelegt.

Ein griechisches Kreuz zeigt der Grundplan der Laurentiikirche zu Wisby auf Gotland, wo auch in folgender Zeit das Zentralsystem besonders beliebt war. S. Laurentius hat an den Ecken des Zentralraumes vier kleinere Abteilungen. Vier viereckige Pfeiler tragen die Kreuzgewölbe. Der (vielleicht ältere) Chor schliesst mit einer Apside. Interessant sind die Galerien, die sich gegen das Innere öffnen und den in der Mauer angelegten Treppen und Gängen Licht spenden.

Aehnlich der Olofskirche zu Sigtuna, aber mehr unregelmässig

ist die Kirche zu Källstad (Oestergötland). Im zweiten Stockwerke des Zentralturmes ist ein kapellenartiges Zimmer, das eine mit schönem Tabernakel umrahmte Altarnische hatte. Solche obere Kapellen waren sonst wie Logen in einem Westturm angelegt und durch eine Galerie gegen das Langhaus offen. Bisweilen haben die Kreuzflügel obere Kapellen (die Klosterkirche Weng s. unten; vgl. die in zwei Stockwerke geteilten Kapellen an den Kreuzflügeln des Doms zu Drontheim etc.).

Auch die ganze Kirche kann in zwei Stockwerke für Kultzwecke geteilt sein, ähnlich wie bei den Doppelkapellen deutscher Schlösser und Klöster. Eines von den wenigen Beispielen in Skandinavien ist die Heiliggeistkirche in Wisby. Diese zeigt auch, nebst Storhedinge in Dänemark, eine neue Art des Zentralsystems: die achteckige Grundform. Vier achteckige Pfeiler trugen die unteren Gewölbe. Der langgestreckte Chor ist, wie in Storhedinge, im Innern apsidial, aussen geradlinig geschlossen; hinter der Apside waren kleine Zimmer. In den westlichen Mauern führten Treppen zu der oberen Etage, die durch eine mittlere Oeffnung (wie ursprünglich die oben genannten Zentralkirchen zu Ledöie und Bjernede) mit der Unterkirche verbunden war, und auch gegen den Chor eine Bogenöffnung hatte. Die Pfeiler der Oberkirche sind rund. In beiden Stockwerken waren Altarnischen (unten östlich halbrunde). Diese im Anfang des 13. Jahrhunderts gebaute Kirche hat schon im unteren Stockwerke einige zugespitzte Bögen und Gewölbe nebst primitiven Kleeblattformen in den Portalen; das obere Stockwerk zeigt noch mehr den Uebergangsstil.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind, wie oben angedeutet ist, der Spitzbogen und andere Elemente des Uebergangsstils in Skandinavien angewendet worden. Dickere Lisenen oder Pilaster, die wie Strebepfeiler wirken, kommen mit den Rippengewölben gegen 1200 hie und da vor. Als Rippenstützen werden grosse Kragsteine, besonders Säulchen-Konsolen, neben den Halbsäulen mehr und mehr verwendet. Die Fenster werden vergrössert und man fängt an, sie zu gruppieren. Zweifenstrigkeit kommt z. B. in der 1191 geweihten typischen kleinen Backsteinkirche Gumlösa (Schonen), in der dreischiffigen Marienkirche zu Ystad (hier auch Konsolen im Mittelschiff, wie in Lehnin) und in dem c. 1200 angelegten Dome zu Aarhus vor (diese beiden auch aus Backstein). Die Dreifenstrigkeit trifft man besonders in den Backsteinkirchen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht selten. Schliesslich fängt der Grundriss an, sich zu verändern;

die Gewölbeabteilungen werden mehr rektangulär, die Chorpartie reicher und mit mehreren Kapellen versehen.

Für die Verwendung dieser Motive, die allmählich das romanische System auflösten, waren die Klosterstiftungen, besonders der Cistercienser, auch in Skandinavien von grosser Bedeutung.

Die älteren Klosterkirchen in Dänemark, wie Westerwig (für Augustiner) und Weng (Benediktiner, später Cistercienser) hatten die oben beschriebene Choranlage mit apsidial geschlossenem Hauptchor und Apsiden an den Kreuzflügeln (wie nach diesem Muster einige etwas jüngere Stadtkirchen aus Backstein in Jütland und Schleswig). Eine noch reichere Chorentwicklung zeigt die schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angelegte Prämonstratenserkirche zu Börglum (Nord-Jütland); nach Cluniacenserart liegen auf jeder Seite des (hier apsidial geschlossenen) Hauptchors zwei treppenförmig zurücktretende, von den Kreuzflügeln ausgehende Kapellen, die (wenigstens drei von ihnen) im Innern halbrund, aussen platt schliessen. Man hat die Vorbilder in der Normandie gefunden (vgl. Taf. 80), wie ja auch die einfachere, drei-apsidiale Chorform wohl von der Normandie oder England nach Skandinavien kam.

Direkt von den burgundischen Stammsitzen aus wurden die Cistercienserklöster in Dänemark und Schweden gegründet: Herriswad (Schonen) von Cisteaux 1144 und Esrom (Seeland) von Clairvaux 1154. In Norwegen aber gingen die Klostergründungen von England aus: Lyse (bei Bergen) 1146 von Fountains (Taf. 197) und das Kloster auf Hovedö (bei Christiania) 1147 von Kirkstall aus. (Alle diese vier Klöster sind jetzt fast verschwunden.)

Während die Kirche zu Börglum einen dem ersten Cistercienserschema (vgl. oben I, S. 527) ähnlichen Grundplan hatte, folgten die meisten Cistercienserkirchen Skandinaviens dem zweiten (Schema Clairvaux II) mit plattem Schluss des Hauptchors und zwei (oder zwei geteilten) auch geradlinigen Nebenchören an den Kreuzflügeln. Das schönste Beispiel ist die noch ziemlich gut erhaltene Klosterkirche zu Sorö (Seeland), zwischen 1161 und 1181 gebaut. Die romanischen Formen herrschen hier noch; die sechsgeteilten auf langen Konsolen ruhenden Mittelschiffsgewölbe stammen, wie die ähnlichen in Lund und Ribe, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts [1]). Die naheliegende

[1]) Die Gurtbogen haben (wie in einigen anderen Kirchen, z. B. auf Bornholm, die Portalbogen) an der Spitze und ungefähr auf der Mitte jedes Halbbogens, kleine

Benediktinerabtei Ringsted hatte etwas früher einen ähnlichen Grundriss erhalten, nur dass der Hauptchor halbrund geschlossen war, wie im sogenannten Schema Morimond (I, S. 528; vgl. Chorin Taf. 456). In dem für Cisterciensernonnen von Roskilde aus gestifteten Kloster Bergen auf Rügen hatten die ursprünglichen Partien der Kirche grosse Aehnlichkeit mit diesen Backsteinbauten zu Sorö und Ringsted; nur die drei-apsidiale Choranlage ist mehr mit dem zu Weng und Westerwig (beide aus Haustein) übereinstimmend, während zwei pommerische Filiationen von Esrom, Hilda und Colbatz (Taf. 359:6), auch im Chor dasselbe System wie das Schwesterkloster Sorö hatten. Auch in der Nonnenkirche zu Askaby (Schweden) waren wahrscheinlich ursprünglich drei Apsiden (ebenso, wie bisweilen an Nonnenkirchen, ein Westturm). Die Ostwände der vier Nebenchöre in Roma, Cistercienserkirche auf Gotland, hatten eine schwache Rundung. In Vitsköl (Viteschola, Jütland), einer Filiation von Esrom, waren die Seitenkapellen auch apsidial geschlossen. Das Cistercienserkloster Lögum (Nord-Schleswig), eine Tochter von Herriswad, bekam nach 1170 eine Backsteinkirche, die, obwohl mit einigen Reduktionen im Grundriss, ein interessantes Beispiel des Schemas Cisteaux II gibt.

In einigen von diesen Klosterkirchen sieht man den Spitzbogen sporadisch auftreten. In Alvastra, einem in Oestergötland (Schweden) 1144 gleichzeitig mit Herriswad und mit Nydala in Småland angelegten Kloster (jetzt in Ruinen), das neben Esrom bald die erste Stelle unter den Cistercienserklöstern Skandinaviens einnahm, waren die Arkadenbögen zugespitzt; das Mittelschiff hatte ein grosses longitudinales Tonnengewölbe ohne Fenster in den Obermauern. Wie höchst bezeichnend ist es doch für das Wesen des Cistercienserbauwesens, dass diese fast nördlichste Kirche des Ordens die grösste Aehnlichkeit mit der südlichsten — S. Nicola in Girgenti — hat. Beiden liegt zu Grunde der Typus von Fontenay (I, 529). — Schwach zugespitzte Tonnen bedeckten die Kreuzflügel in Roma, wo die Kreuzgewölbe des Langhauses auf Kragsteinen ruhen. In Askaby und Wreta, wo Spitzbögen neben den Rundbögen auftreten, haben (wohl aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts) einige Gewölbe Diagonalrippen. In den platten Chorwänden

transversal gelegte Rundstäbe. Schon an älteren Rippengewölben, z. B. in Bernede und Udby (Dänemark), sind, vielleicht vor 1200, die Diagonalrippen mit drei Rundstäben profiliert. Die ältesten norwegischen Rippengewölbe sind oben bei der Marienkirche zu Bergen erwähnt worden. Ueber Schweden siehe gleich unten.

zu Nydala, Alvastra und Roma haben wir die Dreifenstergruppe zum erstenmal in Schweden zu konstatieren.

Die schöne Cistercienserkirche zu Warnhem (Westergötland) — wie die übrigen in Schweden und Norwegen aus Hausteinmaterial — die am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts erbaut ist, zeigt noch mehr als die eben genannten (ausser Lögum) den Uebergangsstil. Ihr Grundriss bietet das einzige Beispiel in Skandinavien für das Schema Clairvaux III (I, S. 528, vgl. auch für den Aufriss besonders Pontigny Taf. 191 und Heisterbach Taf. 195, 200). Im Langhaus wechseln gröbere und schwächere viereckige Pfeiler ab. Wie im romanischen Stil entsprechen einem Mittelschiffsjoch zwei in den Seitenschiffen; das Kreuzschiff aber ist schmal, und der Chorbau ist abgerundet mit Umgang und einem (wohl auch ursprünglich existierenden) Kranz von Kapellen, die zwischen Strebepfeilern radial auslaufen (die fünf östlichen trapezförmig). Die Arkaden sind rundbogig, die Gurtbogen aber zugespitzt. Die Kreuzgewölbe haben Diagonalrippen. Als Gewölbestützen dienen Halbsäulen (in der Vierung), lange und kurze Säulenkonsolen mit Blatt- und Knospenkapitellen nebst Kragsteinen (auch mit Masken verziert). Die Arkaden im Chor, von denen drei gestelzte Rundbogen haben, ruhen auf acht schmäleren Pfeilern (sechs achteckig, zwei rund). Strebepfeiler stützen die Mauer; die zwei westlichen sind als Treppentürmchen ausgebaut, wie oft an Cistercienserkirchen (Lehnin, Oliva). Die Fenster sind einfach rundbogig, nur im Westgiebel ein dreigeteiltes Spitzbogenfenster, in den Kreuzarmen Radfenster. Elegante spitzbogige Portale, die an die Normandie erinnern.

Die Cistercienserkirchen übten besonders in Südskandinavien einen grossen Einfluss aus, was man am meisten an der Form der Gewölbe, Gewölbestützen und Fenster merkt. Was den Grundriss betrifft, so folgt man mehr der einfacheren Choranlage mit geradliniger Schlusswand (wie in Sorö, Alvastra, Roma).

Einige von den grösseren im Uebergangsstil ausgeführten Kirchen aber haben einen reicheren Grundriss; so die Kathedralen von Aarhus und Roskilde in Dänemark (beide aus Backstein), aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Der Dom zu Aarhus zeigt im Langhaus ein ähnliches System wie Warnhem. Die Kreuzarme sind länger; der nördliche hat eine elegante Empore. Der Chor ist nach englischer Sitte langgestreckt und zeigt einen Grundplan, dessen Vorbild man in S. Albans (Taf. 81) hat sehen wollen, eine weitere Entwicklung des Cluniacenserschemas (vgl. oben Börglum), mit auf jeder Seite des

Hauptchors drei staffelförmig zurücktretenden Nebenchören, welche wahrscheinlich sämtliche ursprünglich apsidial geschlossen waren. Im 15. Jahrhundert wurde der Dom umgebaut, die Mauer erhöht, das Gewölbesystem geändert, die Fenster spitzbogig gemacht und vergrössert, der Chor in einen dreischiffigen Hallenbau mit polygonem Schluss verwandelt und ein westlicher Teil mit einem Turm an das Langhaus gelegt, so dass das Ganze jetzt einen hochgotischen Eindruck macht.

Das interessanteste Bauwerk des Uebergangsstiles in Dänemark ist der Dom zu Roskilde (Taf. 505). Der Grundplan mit dem halbrunden Chor und Umgang hat Analoga sowohl in Nordfrankreich, als in den Niederlanden und am Rhein. Es ist nun urkundlich nachgewiesen, dass die Geistlichkeit von Roskilde um 1200 in regem Verkehr mit der von Tournay stand, und in der That dürfte hier das spezielle Vorbild für manche Züge zu suchen sein (vgl. die Kreuzarme dieses Domes mit Emporen Taf. 149 und I, S. 506 u. 582). Im Langhaus ist der Plan etwas verändert worden (vgl. die beiden östlichen, spitzbogigen Travéen); das Querhaus sollte anfänglich grösser werden. Die Rippengewölbe (im Chor und zum Teil in den Seitenschiffen) sind ursprünglich; ebenso das Strebesystem. Der Rundbogen kommt mehrfach vor; die Chorarkaden sind jedoch spitzbogig. An den älteren Stil erinnern auch die Pfeilerprofile (die Dienste an der Vierung haben Querbänder) und der Rundbogenfries am Chor. Merkwürdig sind die Emporen, die sich auch im Chor fortsetzen, wo die unteren und oberen Arkaden des östlichen Teils auf Granitsäulen ruhen. Die Emporen werden beleuchtet durch pyramidale Gruppen von drei Fenstern unter Spitzgiebeln. Die Kreuzflügel haben grössere ähnliche Gruppen. Solche Fenstergruppen (vgl. I, S. 493), die während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunders oft vorkommen und in den Cistercienserkirchen nicht ungewöhnlich sind, hatten vielleicht ebenso früh der Chorbau zu Storhedinge, der Dom zu Drontheim und viele gotländische Kirchen (vgl. unten), neben den Cistercienserkirchen zu Lögom (Schleswig) und Holme (Dänemark), und später dem Dom zu Skara (Schweden). Der westliche Teil mit den zwei Türmen ist nachdem, c. 1300, umgeändert worden.

Die Motive des Uebergangsstils haben sich besonders mit der Backsteintechnik verbreitet. Trotzdem lebten die alten Rundbogenformen, namentlich in Fenstern und Fenstergruppen, Nischen und Friesen, lange fort; z. B. in der Stadtkirche zu Nykjöbing (Seeland), in der Marienkirche zu Sigtuna und der Klosterkirche zu Sko

(Mittel-Schweden), welche, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut, platten Chorschluss haben. Die Skoer Kirche, die basilikal angelegt war, während sonst das Hallensystem mehr und mehr beliebt wurde, hatte als Gewölbestützen Konsolen mit Pilastern abwechselnd. Die Pfeiler der Sigtunaer Kirche haben mehr romanische Formen. Sonst werden für Gurtbogen und Rippen Säulchenkonsolen mit Vorliebe angewendet.

Das 13. Jahrhundert war in Skandinavien, wenigstens in Schweden, für die Baukunst nicht weniger fruchtbar als das 12. Die grossen mittelschwedischen Kathedralen aus Backstein, Strengnäs, Westerås und Upsala und mehrere kleinere Kirchen, werden jetzt angelegt und viele Umbauten (Gewölbe, Türme, Chöre, Giebel) vorgenommen. Neben den Backsteinkirchen entstanden auch schöne Monumente der Hausteinarchitektur, so eine Menge der gotländischen Kirchen, so die Kathedralen von Linköping und Drontheim, die wohl früher begonnen waren, jetzt aber prachtvoll fortgeführt wurden.

Die Kirchen auf Gotland bilden — auch wenn man von Wisby, der einzigen Stadt der Insel, absieht — eine ausserordentlich interessante Gruppe, an originaler Bedeutung den norwegischen Stabkirchen ebenbürtig.

Gewiss hat man schon im 12. Jahrhundert hier Kirchen aus Stein gebaut — vorher hatte auch Gotland »Stabkirchen« aus Holz — und einige zeigen noch sehr altertümliche, aber gewöhnliche romanische Formen. Vom Ende des 12. Jahrhunderts an scheint sich hier, möglicherweise zuerst durch Impulse vom Auslande und zwar eher von England und der Normandie als von Deutschland (Lübeck und der Hansabund konnten noch keinen Einfluss ausüben), eine Architektur- und Bildhauerschule ausgebildet zu haben [1]. Ein schöner Kalkstein bot sich überall dar; auch Sandstein ist da zu finden, wurde aber weniger verwendet. Die Cistercienserkirche Roma gab wohl einige Motive, wie die auf Kragsteinen ruhenden Kreuzgewölbe, den platten Chorschluss und die Dreifenstergruppe. Der basilikalen Anlage ist man jedoch sehr selten gefolgt (ein Beispiel ist die naheliegende Pfarrkirche zu Roma; in einigen anderen ist das Mittelschiff um ein wenig höher als die Seitenschiffe); das Hallensystem wurde die Regel [2]. Im Turmbau

[1]) Indes war schon in der Zeit Heinrichs des Löwen der deutsche Handel in Wisby dominierend, während von englisch-normännischen Beziehungen nichts bekannt ist. D.

[2]) Sollte dies nicht auf Westfalen hindeuten? Westfälinger waren an dem in Wisby seinen Stützpunkt findenden Handel nach Livland und Nowgorod stark beteiligt. D.

entwickelte man ein reges Schönheitsgefühl, wie auch in der Dekoration namentlich der Portale, wo die gotländische Steinmetzschule einen



Portal einer Kirche auf Gotland.

Reichtum und eine Mannigfaltigkeit zeigte, die der Kunstforscher selten in kleineren Kirchen auf dem Lande trifft.

Der Spitzbogen kommt auf Gotland sehr früh vor und er wurde während des 13. Jahrhunderts mehr und mehr angewendet. Man sieht ihn an den Gurtbögen, Gewölben, Portalen und Lichtöffnungen all-

mählich hervortreten, zunächst noch mit Rundbögen vermengt. Schliesslich am Ende des Jahrhunderts herrscht er vor; das System hat er aber eigentlich nicht verändert: Rippengewölbe und Strebepfeiler kennt die gotländische Baukunst kaum. Wenn man in den späteren Jahrhunderten (14. u. 15.) Neubauten oder Umbauten (z. B. von Chören oder Oberteilen der Türme) unternommen hat, ist man konstruktiv in den alten Spuren gegangen. Von einem rein »gotischen« Stil auf Gotland (ausserhalb Wisby) zu reden ist daher kaum richtig. Auch die gotischen Zierformen, das Masswerk, Fialen, Wasserspeier etc., wurden hier nur spärlich aufgenommen.

Zuerst im 12. Jahrhundert waren die Kirchen im Langhaus flachgedeckt, z. B. Akebäck, Ala, Halla. So waren auch aus dem folgenden Jahrhundert Follingbo, Gulldrupe u. s. w. Die Kirche zu Akebäck, welche, obwohl sie sonst sehr altertümliche Formen zeigt, am Portal Ansatz zu Kleeblattbogen hat, ist im Chor tonnengewölbt, was sonst auf Gotland sehr selten vorkommt. In diesen älteren Kirchen endet der Chor gewöhnlicherweise mit einer Apside.

Der Turm hatte zuerst Eingänge im Norden und Süden, später wurde ein westlicher Eingang die Regel. Ziemlich früh kommt ein achteckiger Turmhelm, der von vier Spitzgiebeln ausgeht, vor (vgl. Schaffhausen Taf. 280). Auch in älteren Türmen war oft jede untere Abteilung etwas breiter als die nächst obere. Von c. 1200 an machte man die untere Hälfte erheblich breiter als die obere und sie bekam zuoberst gegen Norden und Süden mit Pultdächern bedeckte Galerien von zwei oder drei rundbogigen, später spitzbogigen, zweigeteilten Oeffnungen. Bisweilen hat auch die Westseite eine solche Galerie; so z. B. in Burs und Wall noch mit Rundbogen (in Wall mit gekoppelten Mittelsäulchen und Becherkapitellen), weiter in Rone, Lojsta und Dalhem. Die Türme der beiden letzteren Kirchen sind beinahe elegant. Eckpilaster enden zwischen den Spitzgiebeln mit kleinen Fialen. So ist es auch in Lärbro der Fall, wo der Turm ausnahmsweise einen achteckigen Grundplan hat; dessen untere Abteilung hat zuunterst grosse Spitzbogenfenster mit Masswerk (und einem Prachtportal) und dann über diesen je zwei zweigeteilte kleinere Oeffnungen unter Spitzgiebeln. Die obere stark eingezogene Partie ist nur oben mit einfacheren Lichtöffnungen versehen.

Diese schön ausgeschmückten Türme scheinen nicht für Verteidigungszwecke gebaut zu sein. Man hat ja auch, wie oben gesagt, bei mehreren gotländischen Kirchen besondere Festungswerke (»Ka-

stalen«) gehabt. Jedoch ist einmal in einer Turmgalerie (zu Eskelhem) eine Sammlung von Steinen gefunden, die zweifelsohne zu Geschossen bestimmt waren.

Die unterste Turmabteilung öffnete sich gegen das Langhaus mit einem mächtigen Bogen, der bisweilen durch eine Säule (z. B. in Rute; zwei gekoppelte in Göthem) oder einen Pfeiler (z. B. in Heide) in zwei Rundbogen geteilt ist. Später wurde auch der Turmbogen zugespitzt.

Das Langhaus wurde am Ende des 12. Jahrhunderts in einigen Kirchen durch Kreuzgewölbe gedeckt. Der einschiffige Typus hatte zwei einfache auf Kragsteinen ruhende Gewölbe (z. B. Hemse, Heideby u. s. w.). Längere Konsolen kommen auch vor. Seltener sind aber Säulen als Stützen in den Ecken angebracht (das Langhaus zu Heide, der rundbogig gewölbte Chor zu Othem [das Langhaus zweischiffig], der spitzbogig gewölbte zu Lokrume u. s. w.). Der zu diesem Typus gehörige Chor, quadratisch wie fast immer auf Gotland[1]) und mit einem Kreuzgewölbe gedeckt, hat oft gerade Ostwand, z. B. Fide (mit rundbogigen Formen); Bro, Kräklingbo, Klinte (mit spitzbogigen). Auf jeder Seite der Choröffnung sind im Langhaus oft Altarnischen angebracht, wie auch in den folgenden Typen.

Der zweischiffige Typus kommt hier auch früh vor. Die Kirche zu Gothem z. B. soll 1199 geweiht worden sein. Hier und in Ganthem, Stanga, Wall u. s. w. hat der Chor eine Apside. Die alten Kirchen zu Gan, Hall und Othem, wie auch Gammelgarn, Hörsne u. s. w., haben dagegen platten Chorschluss. Die Zweischiffigkeit sieht man auch häufig in späteren Kirchen, z. B. Etelhem, Hamra, Rone, Helvi. Alle diese haben eine Zentralsäule, von welcher vier Kreuzgewölbe ausgehen[2]). Die Säule ist hier, wie in den dreischiffigen Kirchen, schlank und hat eine attische Basis mit Eckblättern (auch wo der Spitzbogen sonst vorherrscht) und blattgeschmücktes elegantes Kapitell. Bisweilen wird das Kapitell durch vier den Gurtbogen tragende Konsolen gegliedert, z. B. in Närs (und in Väte, dreischiffige Kirche). Die Kirche zu Närs ist, wie Fole, Hablingbo, und Lärbro zweischiffig mit sechs von zwei Säulen

[1]) In wenigen Kirchen, z. B. Grötlingbo und Wamlingbo (beide dreischiffig), besteht der Chor aus zwei mit Kreuzgewölben bedeckten Quadraten. Kräklingbo hat am Chor statt der Apside einen viereckigen Ausbau bekommen.

[2]) Vgl. Stollberg Taf. 455 (einige andere zweischiffige Taf. 169).

ausgehenden Gewölben. Rute, vom selben Typus, hat statt Säulen einfache Pfeiler.

Auf Gotland ging man auch im Hallensystem weiter. Dreischiffige Hallenkirchen — im selben Schema wie die Frauenkirche zu Nürnberg (vgl. auch Bjernede, runde, und Ledöie, viereckige Kirche in Dänemark) — hat man vom Anfang des 13. Jahrhunderts an mehrere: so die 1209 eingeweihte zu Dalhem (mit meistens rundbogigen Formen), deren Säulenkapitelle einfach würfelförmig sind; weiter Väte, Grötlingbo, Wamlingbo, Oeja, Levide und Lau. In der letzteren bilden, wahrscheinlich durch einen Umbau, das Langhaus und der Chor eine Halle mit acht Säulen und fünfzehn Kreuzgewölben; alle die übrigen haben im Langhaus neun Gewölbe auf vier Säulen oder (in Levide und Pfarrkirche Roma) Pfeilern. Die Seitenschiffe sind bisweilen etwas schmäler als das Mittelschiff (in Grötlingbo sogar viel schmäler). Die Oejaerkirche, die in einem alten Dokument die Jahreszahl 1232 trägt, und die von Sandstein, mit Portalen von rotem und gelbem Kalkstein, aufgeführt ist, hat im Langhaus als westliche Stützen zwei Pfeiler und als östliche zwei Säulen.

Kreuzschiffe kommen auf Gotland nicht vor. Die Fenster waren noch lange im 13. Jahrhundert ziemlich schmale und hohe Rundbogenöffnungen. Die gerade Chorwand hat gewöhnlich, wohl nach dem Muster von Roma, eine pyramidale Gruppe von drei Fenstern [1]. Später wurden hier zwei- oder dreigeteilte Spitzbogenfenster mit Masswerk angebracht (z. B. in Lau ein schönes dreigeteiltes Chorfenster, in Lye drei zweigeteilte). Auch andere Lichtöffnungen, drei- oder vierzipfelig, rund oder in Form von Rosetten oder von Andreaskreuzen, kommen besonders in den Türmen und Chören vor.

Am reichsten entfaltete sich die gotländische Kunst an den Portalen. Solcher haben auch die kleineren Kirchen auffallend viele: eines oder zwei im Turm, eines oder zwei südliche und oft auch ein nördliches im Langhaus; schliesslich eines oder zwei im Chor. Auch in den älteren Landkirchen, wie in denen zu Wisby (vgl. oben), trifft man einen Ansatz zur Kleeblattform, durch ein, zwei oder drei einfache, später mehrere mit Knospen oder Blattmustern verzierte transversale Rundstäbe (Nasen) gebildet. Bisweilen ist die ganze Thüröffnung mit Nasen draperieartig versehen. Der dahinterliegende

[1]) Einige alte Kirchen, Hall, Othem, Fide etc. haben in der geraden Chorwand nur ein Fenster.

Stein ist zwischen den Nasen oft zirkelförmig oder in anderen Mustern ausgehauen. (Beispiele aus Sanda, Väte, Klinte.) Man kann auch zwei oder drei Reihen Zirkelbögen zwischen Nasen im Bogenfeld sehen. Schon in den ältesten rundbogigen Portalen ist die Thüröffnung von Rund- oder Quadrat(Kant)stäben umgeben; und Figuren oft von phantastischer Art kommen hier in Relief oder in Freiskulptur, sowohl an den Kapitellen als den Basen vor; einige Felder zeigen Schlingenmuster, die an die altnordischen erinnern: wahrscheinlich sind sie von der vorchristlichen Kunst in die christliche übergegangen und haben sich da, analog wie in den Stabkirchen Norwegens, eine Zeitlang erhalten. (Runeninskriptionen sind auch auf Gotland sehr häufig.) Die spitzbogigen Portale haben anfangs ein oder zwei Säulenpaare neben Kantstäben; später mehrere perspektivisch angeordnete Säulchenpaare. Die Basen behalten die attische Form bei, bisweilen sind sie mit Blättern in Flachrelief geschmückt. Die Kapitelle haben gewöhnlich knospengeschmückte Kelchform; bisweilen sind sie figuriert, bisweilen kommt hier neben dem Blattmuster das englisch-normännische Faltenmuster vor (auch im 13. Jahrhundert). Die äussersten Säulen tragen einen Spitzgiebel, der oft, wie bisweilen das Bogenfeld, von Figuren (dem thronenden Christus, der Madonna u. dergl.) geziert ist. Figuren kommen auch neben den Portalen vor (in Stånga u. s. w.). In späterer Zeit sind Figuren oder Gruppen unter Baldachinen angebracht, wie auch die Spitzgiebel mit Fialen gekrönt werden.

Gewölbemalereien und gemalte Glasscheiben in den Fenstern schmückten das Innere; vom kirchlichen Mobiliar sind die festen Wandschränke mit den elegantesten Ornamenten in Stein, Eisen oder Holz besonders hervorzuheben.

Der gotländische Stil machte sich auch in Wisby merkbar, wo man sonst anderen Mustern folgte. (Die Kirchen, ausser S. Maria, jetzt in Ruinen.) Das zweischiffige System mit zwei Pfeilern und sechs Gewölben findet man in der Georgs(Hospital)kirche wieder; das dreischiffige mit vier Pfeilern und neun Gewölben in S. Drotten und S. Klemens (sämtliche vom Anfang des 13. Jahrhunderts). Neben den vorherrschenden Rundbögen sieht man hier auch den Spitzbogen. S. Drotten hat einen älteren Chor mit Apside. Die Chöre in S. Georg und S. Klemens sind langgestreckt und haben gerade Ostwand. Der Turm der Klemenskirche hatte Galerien auf drei Seiten, der Turm der Marienkirche auf zwei. Diese letztere Kirche, die sogenannte deutsche (jetzt Dom), wurde umgebaut und 1225 zum

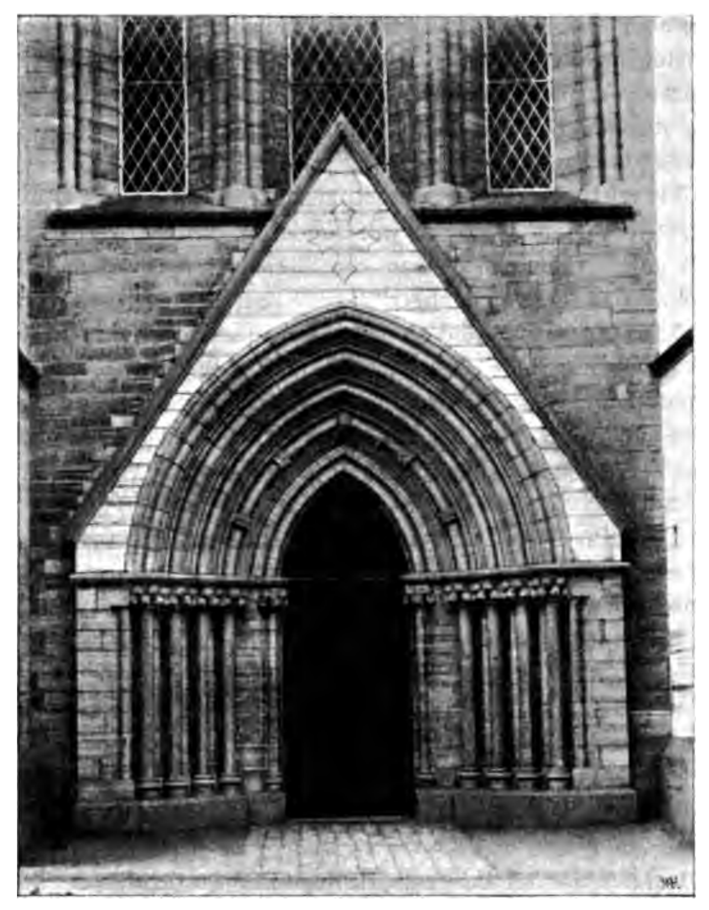
zweitenmal geweiht. Drei lange Schiffe bilden einen Hallenbau (das etwas höhere Mittelschiff hat keine Fenster). Die Seitenschiffe enden östlich in Nischen. Aussen auf beiden Seiten des platt geschlossenen Chors, der — wie S. Georg und S. Klemens — eine Gruppe von drei rundbogigen Fenstern zeigt, und darüber einen hohen unschönen Giebel hat, stehen kleine Türme, die unten viereckig, oben achteckig sind. Noch mehr als in diesem Umbau sieht man den deutschen Einfluss an der grossen, 1349 von zwei Deutschen gestifteten Kapelle (in der südwestlichen Ecke der Kirche); ihr Portal zeigt sich jedoch als eine Arbeit der dann nicht mehr so hochstehenden gotländischen Steinmetzschule. Auch S. Nikolaus wurde in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts umgebaut und den Dominikanern übergeben; sie wurde in eine Hallenkirche umgewandelt und erhielt später einen polygonen Chor und schöne hohe Fenster mit Masswerk zwischen Strebepfeilern. Auch S. Katharina hatte ursprünglich eine romanische (zweischiffige) Anlage; sie wurde im 13. Jahrhundert von den Franziskanern umgebaut und später noch verändert. Sie war schliesslich mit ihrem hohen dreischiffigen Hallenbau, den achteckigen Pfeilern und ihrem fünfseitig geschlossenen Chor die schönste reingotische Kirche Gotlands.

Die typisch gotländische Architektur scheint sich wenig nach anderen Orten verbreitet zu haben; die Dekoration, namentlich der Portale, aber etwas mehr. Früh wurden Bauleute von Gotland nach Estland und Livland berufen; das erste Mauerwerk in Livland soll 1186 von Gotländern in Uexküll aufgeführt worden sein, und an Kirchen in Esthland arbeiteten gotländische Steinmetzen; wenig ist aber wohl dort von ihrer Arbeit erhalten. Auf dem schwedischen Festlande war die gotländische Schule beschäftigt z. B. in Linköping (siehe unten). Die Portaldekoration in Warnhem und an anderen Kirchen in West-Schweden stammt wohl eher von einer mit der gotländischen analog ausgebildeten, englisch-norwegischen Schule (vgl. ausser Drontheim Dale und andere kleinere Kirchen in Norwegen). Dagegen ist es möglich, dass einzelne Einwirkungen an der Ostseeküste gespürt werden können (am Portal des Heiliggeisthauses in Lübeck soll eine solche gefunden worden sein). Umgekehrt erhielt später auch die gotländische Architektur, natürlich auf dem Wege über die bald halbdeutsche Stadt Wisby, einige neue ausländische Impulse, die man an Fialen und Krabben, Baldachindekorationen und Wasserspeiern sehen kann.

Die beiden grössten Monumente des Uebergangsstils in Skandinavien sind die Kathedralen zu Drontheim und Linköping, beide wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Besuch des Engländers Nikolaus Albanensis (später Papst als Hadrian IV.) ausgeführt, der als päpstlicher Legat 1152 das Erzbistum in Drontheim gründete und in Linköping das erste schwedische Kirchenkonzil hielt. Der Dom zu Drontheim wurde wohl viel grösser und prächtiger; der zu Linköping ist doch in einer Beziehung interessanter, weil man dort die ganze architektonische Entwicklung vom spätromanischen Stil bis zur letzten gotischen Stilnuance studieren kann.

Der Dom zu Linköping, dessen Bischof auch über Gotland herrschte, hatte mehrere Bauperioden: 1. In der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts baute man den (später beseitigten) Chor und den östlichen Teil des Kreuzschiffes nebst dem nördlichen Portal. 2. Nach 1230 wurde der Bau nach etwas verändertem Plan und unter allmählicher Verwendung von Spitzbögen gegen Westen fortgesetzt (einige Analogien mit Warnhem deuten auf Einfluss der Cistercienser); das Kreuzschiff mit Rippengewölben, Fenstergruppen und dem südlichen Portal wurde jetzt fertig, ebenso die nächste Abteilung des Langhauses; möglicherweise hatte man dann über die Seitenschiffe Emporen anlegen wollen. 3. Nach einigen Jahrzehnten wurde das Langhaus (von c. 1280 an) ein wenig schmäler im Hallensystem fortgeführt und durch Strebepfeiler gestützt. Um 1350 war die Kirche mit der Westfassade fertig, nachdem die Arbeit, an der gewiss gotländische Steinmetzen teilnahmen, in verschiedenen Reprisen aufgenommen war. Die Formen wurden mehr und mehr gotisch, die Bögen und Gewölbe schärfer zugespitzt, die Pfeiler reicher profiliert (das erste jetzt aufgeführte Pfeilerpaar hat die runde gotländische Form, das zweite die achteckige, die drei letzten sind Bündelpfeiler (vgl. die Schemata oben II, S. 223). Der Rundbogenfries hört auf und wird durch einen zierlichen, mit Blattwerk geschmückten hohlen Rundstab ersetzt. Die zwei- oder dreigeteilten Fenster erhalten edles Masswerk (die Fensterstäbe, mit Ausnahme für die beiden westlichen Abteilungen, haben Querbänder). Das schöne Südportal (Fig. S. 410) erinnert an den späteren gotländischen, ist aber noch reicher und durch einen blattgeschmückten Mittelpfeiler zweigeteilt. Die Westfront, die im vorigen Jahrhundert durch einen Turm entstellt wurde, hatte drei Portale, das mittlere zweigeteilt und auch reich geziert, darüber ein Radfenster zwischen spitzbogigen Fenstern und zuoberst eine kleine Galerie mit Kleeblattbögen. Besonders

interessant ist die innere Arkatur unten an den Langhauswänden. Sie ist zuerst rundbogig, die Säulchenschäfte in der nördlichen Reihe meistens durch drei Rundstäbe zusammengesetzt, die Kapitelle einfach. In den letzten beiden Gewölbeabteilungen sind die Bögen kleeblatt-



Portal des Doms zu Linköping.

förmig, an den Nasen durch phantastische Figuren und die Kapitelle durch Blätter geschmückt. In sehr einfacher Form kommt eine solche Arkatur im Chor einiger älteren Kirchen in Dänemark (Ribe, Greve, Weng) vor; im Dom zu Drontheim ist sie noch reicher als in Linköping, wo gewiss auch nordfranzösische oder englische Muster (vgl. z. B. neben dem Seitenschiffe in Souvigny, Taf. 141, Reims und

Lisieux Taf. 404; Canterbury 316 : 10; York 428; Lincoln 438) massgebend gewesen waren. 4. In den drei letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts wurde endlich der Chor von kölnischen Baumeistern —. Meister Gerlach von Köln hat sich dort einen Denkstein hauen lassen — ganz umgebaut. Er wurde dreiseitig geschlossen, mit einem Umgang und drei radialen Kapellen versehen; die Gewölbe sind reich eingeteilt, die Fenster wurden gross und erhielten schönes Masswerk. Die zwei steinernen Sakramentshäuser an der Chorbrüstung gehören zu den besten gotischen Dekorationswerken in Skandinavien.

In Nidaros (Drontheim) hatte der König Olaf Kyrre († 1093) eine »Christkirche« über der Ruhestätte des heiligen Olaf gebaut. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde ein grösserer Dom angelegt, als dessen Chor man die ältere Kirche verwendete. Man baute jetzt das grosse flachgedeckte Kreuzschiff, das aussen durch turmähnliche Eckpfeiler und durch Blindgalerien und im Innern durch portalähnliche Eingänge in Seitenschiffe und Kapellen, weiter durch eine rundbogige Arkatur unten, schöne Fensterumrahmungen, ein Triforium mit rein romanischen Formen und ein Kleristorium mit spätromanischen geschmückt ist. Ein schönes Portal ist gegen Norden ausgebaut; und auf jeder Seite der Choröffnung liegt eine zweistockige Kapelle, deren untere Abteilung mit einer rundbogigen Arkatur versehen ist, aber Rippengewölbe hat, während die obere flachgedeckt ist. Hier herrschen die englischen Falten- und Zickzackmuster. An der nördlichen Seite des Chors wurde ein freistehender Bau — wie ein »Chapterhouse« (jetzt Sakristei oder Gewandhaus genannt) — aufgeführt, der auch eine Mischung von rund- und spitzbogigen (kleeblattähnlichen) Formen und sowohl Rippengewölbe als Strebepfeiler (an der Fassade turmartig ausgebaut) zeigt. Ein dreischiffiges Langhaus hat man auch jetzt vom Kreuzschiff aus zu bauen begonnen.

Im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts wurde der neue (jetzige) Chor erbaut; und zwar zuerst der Hochchor mit achteckigem Grundplan, am Umgang sind drei Kapellen in »early english«. Acht Bündelpfeiler tragen das kuppelähnliche Gewölbe; zwischen diesen stehen neun (zwei gegen das Mittelschiff) schmale elegante, durch Dekorationsbögen verbundene Pfeiler. Auch hier sind Triforium, Kleristorium und (im Umgange) eine Arkatur mit Kleeblattformen und sich kreuzenden Spitzbögen. Die unteren Fenster (und Triforien) sind zweigeteilt; die Fenster in der Obermauer, die durch Strebebögen gestützt sind,

und die ein turmartiges Dach tragen, sind zu dreien unter Spitzgiebeln, ähnlich wie in Roskilde, gruppiert. Auf Säulchen ruhende Blindbögen und Bogenfriese schmücken das Aeussere. Der übrige (westliche) Teil des Chors ist nach englischer Art langgestreckt und zeigt ähnliche, aber noch mehr gotisch entwickelte Formen und noch reichere Ornamentierung in Blatt- und Rosettmustern; die Seitenschiffe sind sehr schmal und über die Hälfte niedriger als das Mittelschiff. Aenlichkeiten mit Linköping bieten die Pfeilerprofile, ein Portal im Hochchor und die blattgeschmückte Rundleiste aussen im westlichen Teil des Chorbaus. Ein südliches Portal mit Vorhalle ist ebenda besonders prachtvoll. Die Vierungspfeiler wurden jetzt umgebaut, um ein Gewölbe zu tragen, und mit neuen Galerien versehen.

Einige Jahrzehnte später wurde auch das Langhaus in reiner Gotik grösser und prachtvoller umgebaut, mit zwei Westtürmen und fünf Portalen geschmückt. Das Ganze, mit gehauenen Kalksteinquadern in den Mauerflächen gebaut, stand am Ende des 13. Jahrhunderts als eine der stattlichsten Kathedralen der Welt fertig. Besonders im 16. Jahrhundert aber ist sie in Verfall geraten; die westlichen Gewölbe und Türme stürzten ein, der Zentralturm wurde schadhaft u. s. w. Jetzt wird der Drontheimer Dom wieder allmählich gewissenhaft und mustergültig hergestellt.

Im gotischen Stil sind also schon im 13. Jahrhundert einige schöne Monumente in Skandinavien aufgeführt worden. In vielen Gegenden haben sich die Uebergangsformen länger erhalten. Und überhaupt erreichte die Gotik hier niemals eine grosse oder lange dauernde Blüte.

In Norwegen wurden viele Kirchen im 13. und 14. Jahrhundert ganz oder zum Teil umgebaut, z. B. die jetzt niedergerissenen Kirchen in Oslo, der Dom zu Hamar, die Marienkirche zu Bergen. Gewöhnlich wurde der Chor jetzt langgestreckt und geradlinig geschlossen, erhielt spitzbogige Rippengewölbe auf Bündelpfeilern oder -konsolen und Gruppen von zwei oder drei Fenstern; der Kleeblattbogen ist auch besonders charakteristisch. Solche Formen zeigt der Chor des Domes zu Stavanger, nach 1272 in »early english« aufgeführt. Hervorzuheben sind das grosse Fenster in der Ostwand, das fial- und spitzgiebelgeschmückte Portal in der südlichen, mit Kleeblattfries und Blattgesims. An die östliche Abteilung schliessen sich im Norden und Süden Kapellen, deren obere Stockwerke turmartig ausgebaut sind. Ununterbrochen war der englische

Einfluss in Norwegen überwiegend. Es gab aber auch Verbindungen mit Frankreich, und die Apostelkirche in Bergen soll nach dem Muster der Sainte Chapelle in Paris in zwei Stockwerken gebaut gewesen sein.

Viele Aehnlichkeiten mit den frühgotischen Kirchen in Norwegen hat der Chor des Domes zu Skara in Schweden. Gegen und nach 1300 wurde der alte Dom ganz umgebaut (und später vielfach verändert, jetzt wieder, aber nicht ganz getreu, hergestellt. Die Ostwand ist geradlinig und in den Hochmauern kamen pyramidale Gruppen von drei Fenstern vor. An der Nordseite des Chors ist, wie in Ringsaker (Norwegen), ein niedriger Kapellenbau, der wie ein Seitenschiff aussieht. Gegen Süden sind auch Kapellen angebaut worden. Die Kreuzgewölbe ruhten auf Konsolen. Das Langhaus und das Kreuzschiff, etwas höher als der Chor, hatten auch energischer gotische Formen. Die mit Diensten gegliederten Pfeiler zeigen mehr französiche als englische Profile; das Laubwerk der Kapitelle ist wechselnd, aber einfach. Ueber den Arkaden läuft ein Triforium mit einfachen Kleeblattbögen her. Kleine Emporen in den Kreuzarmen, die durch Rundfenster und schöne Portale geschmückt sind. Zwei Türme flankieren die Westfront. Der Dom zu Upsala (vgl. unten) scheint für einige Teile (z. B. die Pfeiler) als Muster gedient zu haben; ebenso die Klosterkirche zu Warnhem. Wiederum hat der Dom zu Skara als Muster für einige Kirchen in Mittelschweden gedient, z. B. für den Umbau der schon früher als Hallenkirche angelegten S. Nikolaus in Oerebro.

Die meisten Stadtkirchen in Schweden und Dänemark sind in Backstein aufgeführt und zeigen die einfach gotischen Formen, die in der norddeutschen Tiefebene verwendet oder entwickelt wurden. Viele Landkirchen wurden auch jetzt mit Ziegeln umgebaut und gewölbt. Stern- und Netzgewölbe kommen von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an vor.

Die grösste Backsteinkirche Skandinaviens, der Dom zu Upsala, zeigt jedoch nicht den reinen Backsteinstil, sondern hat diesen durch französische, niederländische und wohl auch einheimische Einflüsse modifiziert. Am Ende des 13. Jahrhunderts entworfen, wurde der Chor polygon mit Umgang aus radialem Kapellenkranz ausgeführt (Taf. 504). Das Strebesystem ist vollständig gotisch ausgebildet; die Strebepfeiler des schmalen Kreuzschiffes wurden turmartig gebaut. Die Pfeiler, das Fenstermasswerk, die Portale — das im südlichen Kreuzarm besonders schön — neben anderen Details sind aus Haustein und zeugen,

namentlich auch der Statuenschmuck der Chorpfeiler, von der Wirksamkeit einer 1287 berufenen französischen Steinmetzkolonie. Die Profilierung und Kapitelle der Pfeiler zeigen auch französisch-niederländischen Einfluss (Taf. 506), obwohl der Backsteinbau sich bald solche Motive aneignete (die ganze Kirche ist jetzt sehr schlecht restauriert worden). Die Kirchen in Brügge, namentlich der Dom, und die Marienkirche in Lübeck haben auch mehrere Aehnlichkeiten mit dem Upsalaer Dom. Das Langhaus erhielt wohl dieselben Grundverhältnisse wie die östliche Hälfte; aber nach Art der Backsteinarchitektur wurden Kapellen auf beiden Seiten angelegt; statt Triforien nur kleine runde Oeffnungen in den Hochmauern. Hier, wie überall in der Kultur Schwedens, ist der deutsche Einfluss gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts immer grösser geworden. Die Westpartie des Domes mit den zwei Türmen zeigte den ausgeprägten »baltischen« Stil. Vollständig mit dem Portal und dem grossen Radfenster wurde die Westfront erst 1435 fertig.

Schon früher als in Upsala scheint in anderen schwedischen Backsteinkirchen der Haustein an verschiedenen Details verwendet worden zu sein. So in den naheliegenden Kathedralen zu Strengnäs und Westeras, die etwas älter sind. Sie hatten ursprünglich turmlose Westfassaden. Die dreischiffige Hallenkirche zu Strengnäs hatte Laufgänge in den Seitenschiffsmauern (vgl. oben II, S. 170); später wurde sie (durch Kapellenanbauten) fünfschiffig, der Chor polygon ausgebaut und die Westfront mit einem Turm versehen. Analog wurde der Dom zu Westerås im 15. Jahrhundert vergrössert.

Der im 13. Jahrhundert basilikal angelegte Dom zu Åbo in Finnland erlitt ebenso allmählich mehrere Veränderungen; der Westturm scheint ursprünglich zu sein. Der Chor wurde später oktogonal ausgebaut. Eine einfache Hallenkirche von Backstein hat Finnland in Hattula.

Das Hallensystem wurde in der skandinavischen Backsteinarchitektur mehr und mehr die Regel. Oft sind die Kirchen gegen Osten geradlinig geschlossen, z. B. die Kirchen in Söderköping und Sigtuna (Schweden), oder sie haben einen dreiseitigen Chorschluss, wie mehrere in Dänemark und Schonen (auch einschiffige, oft mit einer auf dem Mittelgiebel beginnenden und in den Seitengiebeln fortsetzenden Abtreppung). Die Frauenkirche zu Helsingborg ist sehr regelmässig mit dreieckigem Chor und dreiseitigem Umgang angelegt. Die Pfeiler sind viereckig mit Pilastern (auf allen Seiten) und Knechten. Sie erinnert an die Marienkirche zu Grimmen und auch an die Godehardskirche in Altstadt-Brandenburg.

Aehnliche Pfeilerprofile haben die Knudskirche zu Odense und Petrikirche zu Malmö, beide mit basilikalem Aufbau. Die erstere, im 13. Jahrhundert angelegt, hat kein Kreuzschiff, sondern die drei Schiffe des Langhauses setzen sich in den geradlinig geschlossenen Chor fort (Taf. 506). Die Hochmauern sind durch einfache, grosse, profilierte Triforienöffnungen belebt. Der Westturm stammt vom 16. Jahrhundert. Die Petrikirche zu Malmö, im 14. Jahrhundert aufgeführt, hat einen Westturm und ein Kreuzschiff (dessen Mauern jedoch in derselben Flucht wie die der Seitenschiffe sind). Sie zeigt Einflüsse von Lübeck oder Mecklenburg, namentlich im Chor mit seinem reduzierten Kapellenkranz (Taf. 505). Das Strebesystem ist hier mit Pfeilern und Bögen entwickelt, was man sonst in Skandinavien nur an den Domen zu Drontheim und Upsala sieht. Die Dekoration mit buntglasierten Formziegeln ist besonders an den Aussenseiten der Kapellen reich. Sonst ist Skandinavien sehr arm an eleganten Backsteindekorationen der Spätgotik. Eine von den schönsten Ausnahmen ist der »Kammgiebel« einer im 15. Jahrhundert erbauten Kapelle am Dome zu Roskilde, das sogenannte Waffenhaus des Bischofs Olaf Mortensen.

Der runde Backsteinpfeiler kommt minder häufig vor. Man findet ihn in der Franziskanerkirche (Riddarholmskirche) zu Stockholm, die Aehnlichkeiten mit den norddeutschen Ordenskirchen, z. B. in Berlin, zeigt. Die Stadtkirche zu Halmstad (Süd-Schweden) hat auch dicke Rundpfeiler, von deren Platten die Dienste aufgehen; die Seitenschiffe sind um den Chor als Deambulatorium umgeführt. Diese Kirche hat, wie einige andere naheliegende aus dem Ende des Mittelalters, die Eigentümlichkeit, dass die Längsachse durch einen Pfeiler geht, so dass die Kirche im Osten sechsseitig endet (Taf. 504).

Achteckige Pfeiler hat der Dom zu Abo, einige kleinere Kirchen in Schweden und mehrere in Dänemark, unter anderem die grosse Klosterkirche zu Maribo.

Die letztgenannte geht auf einen besonders interessanten Typus zurück, den Typus der Birgittinerkirchen. Das Vorbild ist die (aus Kalkstein aufgeführte) Klosterkirche zu Wadstena in Schweden. Diese wurde 1388—1430 nach den ausdrücklichen Vorschriften der H. Birgitta angelegt, deren neue, vom Papst 1370 bestätigte Mönchs- und Nonnengesellschaft für die ganze Kultur Skandinaviens von grosser Bedeutung war, wo sie die Rollen der Dominikaner und Franziskaner aufnahm. Die Kirche (Taf. 504) sollte schlicht und einfach sein, das

Langhaus aus drei gleich hohen und gleich breiten Schiffen bestehen, der Hochchor westlich verlegt und geradlinig geschlossen sein. Der ausgebaute Westchor war für die Priester bestimmt; es waren hier kleine Zellen mit Maueröffnungen für Beichte, gegen das Nonnenkloster eingerichtet. Der Marien- oder Nonnenchor war im östlichen Teil und für die Nonnen waren Emporen aus Stein oder Holz an den Seitenwänden eingerichtet. Die Gewölbe, fünf in jedem Schiffe (in Maribo durch Veränderung des Plans mehrere), die von den Platten der achteckigen Pfeiler aufgehen, haben reiche Einteilung (die Kirche zu Wadstena wurde daher die »Palmenkirche im Norden« genannt). Die Fenster haben geringes Masswerk. Die schmucklosen Haupteingänge liegen in den östlichen Teilen der Seitenschiffe.

Wie genau die Birgittiner auch im Auslande, wo sie ihre Kirchen meistens aus Backstein bauten, diesem Schema, das eine einfache, praktische und konsequente Ausbildung des Hallensystems ist, folgten, zeigen neben den dänischen Kirchen in Maribo und Mariager z. B. die sogenannte Nonnenkirche in Danzig und die Brigittenkirche in Reval.

So hat Skandinavien, das so viele Motive für seine mittelalterlichen Kirchen vom Ausland holte, schliesslich dem Auslande etwas gegeben.

Sechstes Kapitel.

Südfrankreich und die Levante.

LITTERATUR. Zerstreute Nachrichten in den periodischen Publikationen: *Congrès archéologiques, Bulletin monumental, Bibliothèque de l'école des chartes, Mémoires des antiquaires de France.* — Beginn eines photographischen Sammelwerkes mit Text: *Album de l'art ancien du midi de la France.* 1898. — Monographien: *Alby:* Rolland, 1882. — *Auch:* Caneto, 1857. — *Bordeaux:* Lopès, 1882. — *Narbonne:* Laurent, 1887. — *Saint-Maximin:* Albénas, 1880. — *Rodez:* Biou de Marlavagne, 1876.

De Vogüé: Les églises de la Terre Sainte, 1860. — *C. Enlart:* L'art gothique en Chypre, 1899. — *Rottier:* Monuments de Rhodes, 1828. — *C. Enlart:* L'architecture gothique en Grèce (Revue de l'art chrétien 1897).

1. Südfrankreich.

Die Aufnahme des gotischen Stils in Südfrankreich vollzog sich in ganz exceptionellen Formen. Er erschien nicht als ein gerufener, sondern im Gefolge der mit Gewalt der Waffen vordringenden Eroberer aus dem französischen Norden. Für die Erkenntnis der Motive, aus denen sich die werbende Kraft der Gotik zusammensetzt, ist nichts bezeichnender als diese Thatsache, dass sie in einem Teile von Frankreich selbst schwächer sein konnte als irgendwo sonst im Abendlande. Man pflegt zu sagen, den Südeuropäern habe das Verständnis für den gotischen Stil mehr oder minder gefehlt. In Wahrheit handelt es sich viel mehr um eine Abweichung des Willens. Wäre dieser in vollem Umfange dagewesen, so wäre das »Verständnis« bald gefolgt. Der gotische Stil ist bei der Ausbreitung über sein Stammland nie und nirgends vermöge seiner inneren Eigenschaften allein durchgedrungen. Er fand die wichtigste Unterstützung in Motiven, die auf dem Gebiete der allgemeinen Kultur zu suchen sind, vor allem in dem das 13. Jahrhundert erfüllenden Drange nach Einheit des geistigen

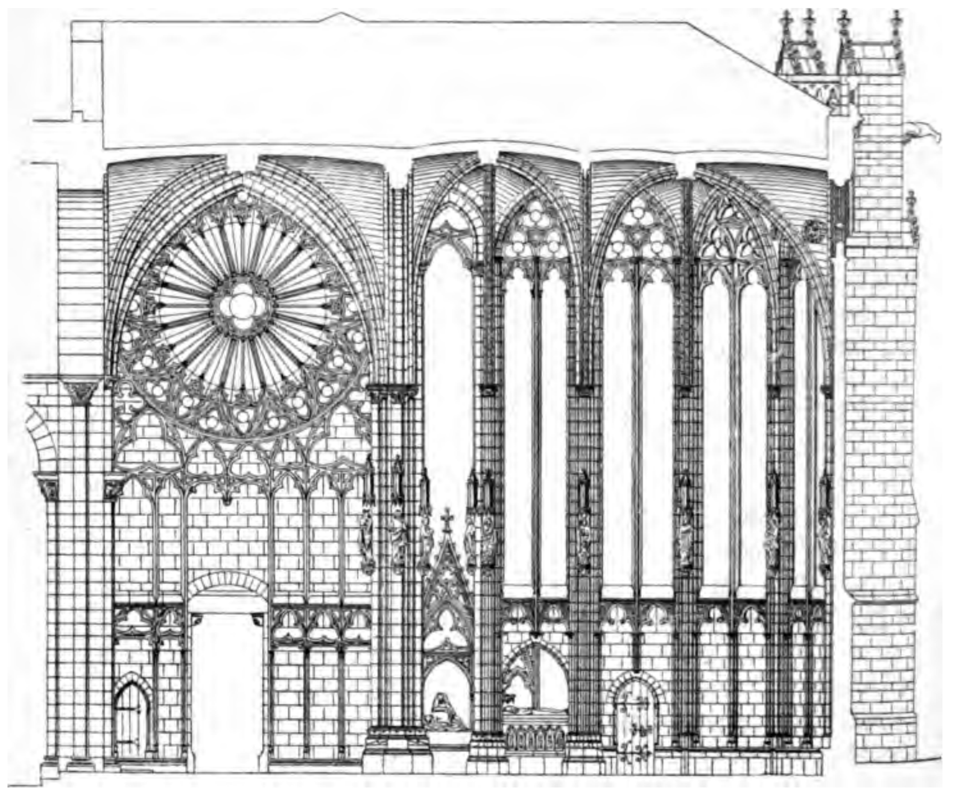
Lebens. Sicherlich nun besass derselbe in Südeuropa nicht die gleiche Energie wie bei den Nordfranzosen, Engländern und Deutschen. Dazu kamen in der Baukunst abweichende natürliche Bedingungen des Klimas und häufig auch des Baumaterials.

In Südfrankreich hatten sich die trennenden Ursachen zu besonders merklicher Schärfe entwickelt. Es lebte in der Bevölkerung, deren Kultur älter war als die des Nordens, ein eigentümlicher Geist des Separatismus, am Anfang des 13. Jahrhunderts zur radikalsten Form sich steigernd, die im Sinne der Zeit gedacht werden konnte: zur ketzerischen Auflehnung gegen die allgemeine Kirche. Separatistisch war aber, wie wir wissen, auch die Baukunst dieser Gegenden seit langer Zeit schon gewesen. Wir haben immer hervorgehoben, dass das Wesen der gotischen Konstruktion nur an einem bestimmten Raumgebilde, der Basilika, vollständig und in allen seinen Vorzügen zur Entwicklung kommen kann. Südfrankreich kannte die Basilika seit Jahrhunderten nicht mehr. An ihre Stelle war die Hallenkirche und der einschiffige Saal getreten, der letztere am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts entschieden die bevorzugte Form, während die Hallenkirche ausser bei den Cisterciensern kaum noch vorkam. Typische Beispiele sind: die Kathedrale von Orange (Taf. 99), die Kirche Le Thor bei Avignon (Taf. 97), die Kathedrale von Toulouse (Taf. 97), die Kathedrale von Bordeaux (Taf. 514). In der Kathedrale von Orange, obgleich sie erst 1208 begonnen wurde, herrscht noch das Tonnengewölbe; die anderen genannten Bauten sind zum Kreuzgewölbe mit Diagonalrippen übergegangen; dies aber auch der einzige Berührungspunkt mit dem gotischen System, und zwar nicht infolge nordfranzösischer, sondern burgundischer und angevinischer Anregung [1]). Diese Bauten, falls man sie nicht einfach als romanisch ansehen will, stellen einen passiven Uebergangsstil dar, der von sich aus zu wirklicher Gotik wohl nie geführt hätte. Grandioses Raumgefühl und kraftvolle Formensprache zeichnen ihn aus, aber das Prinzip des Ersatzes der Masse durch Kraft ist unentwickelt, noch hinter dem Punkte zurückbleibend, den schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts im gleichen Raumtypus die Kathedrale von Angers

[1]) Die letztere sehr deutlich in der Kathedrale von Bordeaux. Die 1211 in Ausführung begriffenen Gewölbe sind nach dem Erdbeben von 1427 so erneuert, wie unsere Zeichnung angibt. Die ursprünglichen müssen höhere Kämpferlage und kuppelartigen Stich gehabt haben, gleich der Kathedrale von Angers; entlang der Seiten gingen vielleicht Rundnischen wie in Ste. Trinité in Angers (Taf. 108).

erreicht hatte. Dem bauästhetischen Ideal der Südfranzosen hatte das gotische System nichts zu bieten. Man könnte sich denken, dass im ungestörten Fortgang der Dinge von Annäherung an die Kunst des Nordens noch lange Zeit nicht die Rede gewesen wäre.

Wie sie dann doch zu stande kam, haben wir im zweiten Kapitel (S. 115—117) kurz geschildert. Die durch die Albigenserkriege und die diesen nachfolgenden Ereignisse in einen Zustand beinahe voll-



Chor von S. Nazaire in Carcassonne (vgl. den Grundriss Taf. 117).

ständiger Lähmung versetzte kirchliche Baukunst begann erst im letzten Jahrhundertdrittel sich einigermassen zu beleben. Es war fremdes, nordfranzösisches Blut, das in ihre Adern übergeführt wurde. Der Dualismus kam aber nie zur Versöhnung. Die gotischen Denkmäler des Landes stehen sich wie zwei feindliche Parteien gegenüber. Auf der einen Seite Basiliken von rein nordfranzösischer Art, auf der anderen einschiffige Säle, die sich mit einem sehr mageren Auszug aus dem gotischen Formenvorrat begnügen. In jedem einzelnen Fall

müsste hüben und drüben untersucht werden — welches auszuführen unsere Hilfsmittel indes nicht ausreichen —, aus welchem Teile Frankreichs die geistlichen Bauherren stammen, welches ihre politische Parteistellung war, ob ihre Werkmeister Fremde oder Einheimische waren?

Die wichtigsten Monumente der ersten Klasse haben wir schon genannt (S. 116). Ihre Liste zu vervollständigen wäre nur ortsgeschichtlich von Bedeutung. Im ganzen dürfen wir hier, mindestens für das 13. Jahrhundert, Nordfranzosen als Erbauer voraussetzen. Die Behandlung nimmt frühzeitig jenen Charakter doktrinärer Kälte an, der im 14. Jahrhundert in ganz Frankreich herrschend wurde. Ein so graziöses und lebensvolles Werk wie der Chor von S. Nazaire in Carcassonne ist ganz eine Ausnahme. Bezeichnend ist ferner die rücksichtslose Exklusivität der neuen Richtung gegenüber der altheimischen, wovon die Kathedralen von Toulouse und Bordeaux — basilikale Chöre mit einschiffigen Langhäusern verkoppelt — bekannte Zeugnisse sind. Auch die Kathedrale von Béziers, die zu den grössten des Südens gehört, war einschiffig begonnen. Dauernd Wurzel gefasst hat die nordfranzösische Bauart nur in Guienne und Gascogne und zum Teil in der Provence (Hauptwerk die Dominikanerkirche S. Maximin bei Marseille, erbaut seit 1295 durch Pierre le Français im Auftrage Karls von Anjou). Im weiten Gebiete des Languedoc und von Foix und Rouissillon war aber die Basilika nur eine vorübergehende Erscheinung; es sieht so aus, als ob vom 14. Jahrhundert ab kein Neubau mehr aus ihrer Klasse vorkommt.

Das eigentliche Interesse dieses Kapitels gehört der zweiten Klasse, den einschiffigen Sälen. Der Rückkehr zu dieser nationalen Bauform leisteten offenbar zwei praktische Bedingungen wichtigen Vorschub: die schon in der romanischen Zeit bekannt gewesene, jetzt noch weiter um sich greifende Ziegeltechnik und die in den Albigenserkriegen eingerissene Gewohnheit, die Kirchen zugleich als Kriegsbauten einzurichten. Beides liess dem einfachen, massigen Saalbau vor der in nordisch-gotischer Weise aufgelösten, gegen Störungen im Gleichgewicht unendlich empfindlichen Basilikenarchitektur den Vorzug geben[1]. Beides beeinflusste auch sehr die Behandlung im einzelnen.

Das imposanteste Spezimen der befestigten Saalkirche ist die Kathedrale von Alby (Taf. 507, 515, 529). Ein langgestrecktes Rechteck wird von zwölf Kreuzgewölben überdeckt. Deren sehr schmaler

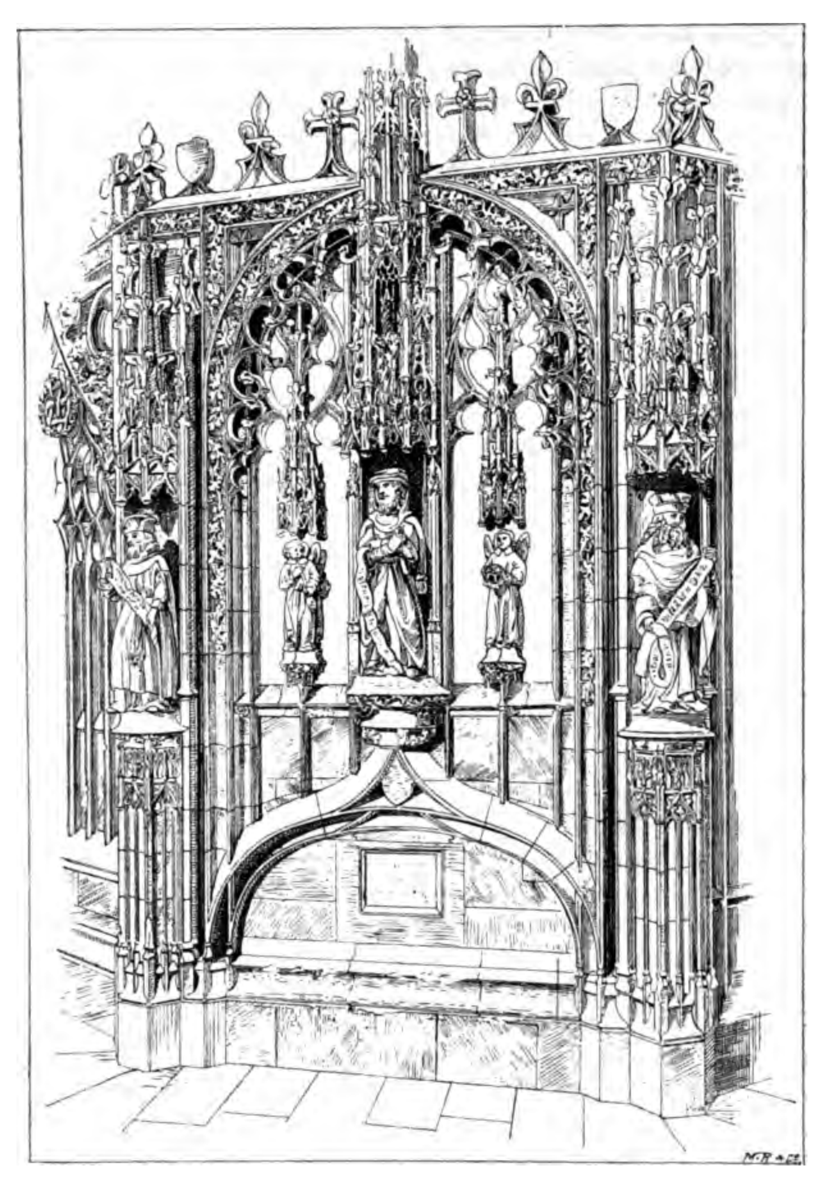
[1]) Indessen hat man sich auch vor der Befestigung von Basiliken nicht gescheut, wie die Kathedrale von Narbonne es zeigt.

Grundriss ergibt einen Hauptunterschied gegenüber den ähnlichen Anlagen der Frühzeit (Kathedralen von Toulouse und Bordeaux). Das gotische Prinzip der Teilung der Last kommt darin mit vollem Verständnis zum Ausdruck. Im perspektivischen Anblick rücken dadurch die Quergurten, die ohnedies vor den Diagonalen (gegen die nordische Regel) durch grössere Stärke sich auszeichnen, mehr aneinander und es entsteht so ein in gewisser Beziehung dem Tonnengewölbe sich näherndcr, auf räumliches Einheitsgefühl hinausgehender Eindruck. Die Strebepfeiler steigen ohne verjüngende Abtreppung senkrecht auf und der Zwischenraum zwischen ihnen ist in ganzer Ausdehnung zu Kapellen ausgebildet. Ihre Teilung in zwei Stockwerke soll nicht die ursprüngliche Anordnung, sondern erst im 15. Jahrhundert ausgeführt sein durch Einziehung der tonnenförmigen Zwischengewölbe, oberhalb deren kommunizierende Oeffnungen in den Strebemauern eine fortlaufende Galerie herstellen. Nach aussen erweitern sich die Streben nach dem Grundriss eines Kreissegments, das Bild einer dichten Reihe von schlanken Türmen hervorrufend[1]). Dahinter lag ein breiter Wehrgang mit Zinnen und Machicoulis; die jetzt vorhandene Balustrade ist moderne, falsche Restauration. Aus militärischen Gründen hat die grosse Kirche nur einen einzigen Eingang, an der Südseite; eine hohe, mehrfach bewehrte Treppe führt zu ihm hinauf. Der Westturm ist sachlich wie formell nichts als ein riesiger Donjon. An der Nordseite stellt die wiederum befestigte Sakristei die Verbindung mit dem Palast, richtiger der Burg des Bischofs her. Endlich war auch der oben besprochene Umbau der Seitenkapellen wohl nur eine Sicherheitsmassregel, welche in der Galerie für den Fall, dass Feinde oder Aufrührer in das Schiff der Kirche eindringen würden, eine letzte Deckung schaffen wollte.

Betrachten wir die Kathedrale von Alby als Kunstwerk, so erhellt, dass an ihr von den gewohnten Charakteren sakraler Architektur nichts zu finden ist. Eine ungeheure Masse aus dunklem Backstein steigt vom Rande eines Hügels auf; die einzige Gliederung die turmartigen Streben und die schmalen Fensterschlitze, der einzige Kontrast der hohe Donjon; in der That — die Kirche ist auch ästhetisch von der Festung absorbiert. Das Innere von grossartig strenger und harmonischer Raumschönheit, aber auch es keine Empfindungen erweckend, wie man sie von einem christlichen Heiligtum erwartet. Hat hier etwa der alte Ketzer-

---

[1]) Wir haben dasselbe Motiv an den Stadtmauern von Burgos und Toledo gesehen, wo es auf maurischen Einfluss zurückgeht. Südfrankreich stand sowohl mit dem Orient als mit Spanien in vielfachem Verkehr.



Kathedrale von Alby, Teil der Chorschranken (Planet).

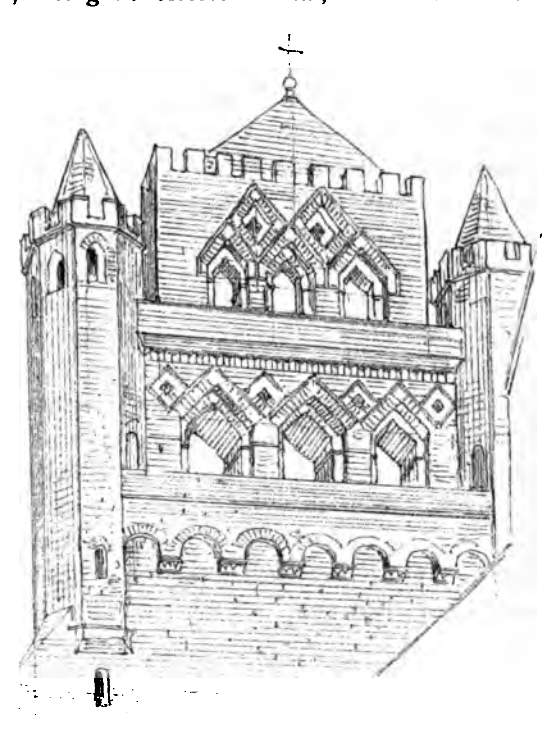
geist heimlich seine Revanche genommen? Auch die praktische Anordnung — wie unschicklich, wie ehrfurchtslos, dass sie architektonisch gar keine Auszeichnung, ja nur Trennung des Priesterchors von der Laienkirche vorgesehen hat! Diesen Fehler machte am Ende des

15. Jahrhunderts der aus dem Norden stammende Bischof Louis von Amboise kräftig dadurch gut, dass er auf der vollen Hälfte der Längenausdehnung hohe Schranken für den Chor errichtete; die Pracht, mit der seine niederländisch geschulten Bildhauer sie umhüllten, ist blendend und sticht gegen die Austerität der älteren Behandlung aufs merkwürdigste ab; die Raumwirkung aber ist verdorben. Aus derselben Zeit die beiden prachtvollen Portale am unteren und oberen Ende der Freitreppe (Taf. 529) und die Wand- und Deckenmalereien.

Die Kathedrale von ALBY wurde 1282 begonnen, stammt aber wesentlich aus dem 14. Jahrhundert; kurz vor 1400 das letzte Gewölbe im Westen; noch später der Turm. Versuche zur Anpassung des altherkömmlichen Raumschemas an die gotische Konstruktion sind schon früher gemacht worden; in der Kathedrale von LAVAUR (beg. 1255), im Umbau des Langhauses der Kathedrale von AGEN und der Notre-Dame in VILLEFRANCHE u. a. m. Nach Alby begonnen, aber früher beendet sind: die Kathedralen S. Sauveur in AIX (1285), S. Michel der Neustadt CARCASONNE (Ende saec. 13), S. BERTRAND DE COMMINGES (1304). Aus dem 14. und 15. Jahrhundert S. Vincent in CARCASSONNE, Notre-Dame d'Albade in TOULOUSE, S. Nicolas und die Kirche der Cordeliers ebenda, S. Pierre in MOISSAC, S. Jean in PERPIGNAN, die Kathedralen von PAMIERS und MIREPOIX, dann zahlreiche kleinere Kirchen.

Die südländische Auffassung der Gotik ist eine rein rationalistische, von dem ästhetischen Stimmungselement der Stammkunst absehende. Man wird sich über den Unterschied am schnellsten klar werden, wenn man die oben aufgezählten Bauten mit der dem gleichen Raumschema angehörenden Klasse der nordischen Saintes-Chapelles in Vergleich bringt (Taf. 390). Bei ganz gleichartiger Behandlung der konstruktiv wirksamen Teile hat die nordische Fassung die umschliessenden Flächen vollständig in Stab- und Masswerk aufgelöst und in den Wimpergen, Fialen u. s. w. eine Fülle sprechender Formsymbole hinzugefügt; die südliche dagegen gibt die Konstruktion im Rohzustande und füllt die Zwischenräume mit grossen Wandflächen, nur darüber erfreut, dass dieselben jetzt dünn gemauert werden dürfen. Im vollen Gegensatz zum Norden findet sie es feierlich, wenn der Binnenraum schwach beleuchtet wird. Die Fenster sind hoch und schmal, gewöhnlich mit einem einzigen, selten mit zwei Teilungspfosten. Oefters treten an die Stelle der Hochfenster blosse Oculi. Im übrigen wird die Binnenwand nur noch durch magere Dienste gegliedert. In dieser Hinsicht war die romanische und frühgotische Behandlungsweise (vgl. Angers und Bordeaux) unter gleichen Umständen viel aus-

drucksvoller gewesen. Das Aeussere mit seinen derben Strebepfeilern und zwischen diesen ausgespannten, kräftig schattenden Entlastungsbögen, sonst ganz schmucklos, behält einen festungsartigen Charakter auch dort, wo dieser Zweck nicht unmittelbar vorliegt. Die Stadtkirchen sind turmlos oder stellen den Turm irgendwo an die Seite. An der Fassade ein kleines, wenig dekoriertes Portal, ein Rosenfenster und als oberer Abschluss ein flacher Giebel oder zwei Ordnungen offener Arkaden als Glockenträger. Die eigentlichen Campanilen, deren es aber nicht viele gibt, haben in der toulousanischen Schule einen nicht ungraziösen Typus: hoch, schlank, achtseitig, in viele leicht verjüngte Stockwerke geteilt, auf jeder Seite mit einem Paar gekuppelter, im Triangelbogen geschlossener Schallöffnungen. (Dies ist eine der wenigen unmittelbar aus der Natur des Backsteins abgeleiteten Formen. Sonst äussert sich der Backstein nur in der Begünstigung der grossen, schwach gegliederten Flächen. Das Wenige von Zierformen, dessen der Stil bedarf, wird in Werkstein ausgeführt.)



Fassadenkrönung der N.-D. du Taur in Toulouse (Stier).

Der Binnenraum erhielt meistens eine Erweiterung durch Kapellen (vgl. die Grundrisse). Sie sind zwischen die Strebepfeiler eingeschoben nach einer auch dem Norden vom Ende des 13. Jahrhunderts ab geläufigen Idee. Im Süden war auch dafür schon eine Tradition vorhanden (vgl. Taf. 99). Der Unterschied von den romanischen Anlagen dieser Art ist der, dass bei denselben die Kapellengewölbe (quergestellte Tonnen) als Widerlager für das Hauptgewölbe benutzt wurden, während in den gotischen die Widerlagerung allein von den Pfeilern besorgt wird. Die Höhe der Kapellen variiert deshalb nach Belieben.

Die normale Hallenkirche hat in der gotischen Epoche keine Wiederbelebung erfahren[1]). Wohl aber gibt es ein paar zweischiffige Kirchen, und zwar von bedeutend höherem Kunstwert, als er dieser (namentlich in Deutschland und Skandinavien nicht ungewöhnlichen) Gattung sonst eigen ist. Sie bilden eine Besonderheit des Jakobiner-(Dominikaner)ordens, vermutlich den Refektorien nachgeahmt, und kommen auch in anderen Teilen Frankreichs vor (die grosse unter dem heiligen Ludwig erbaute Jakobinerkirche in Paris, jetzt abgebrochen). Die Jakobinerkirche in Agen, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Baubeginn 1249), ist ein ungemein wohlproportionierter, behaglicher Raum (Taf. 521). Ein Werk des 14. Jahrhunderts und ganz anderen Geistes ist die Jakobinerkirche in Toulouse (ebenda); die einzige Pfeilerreihe hat eine exorbitante Höhe erhalten, wodurch eine ganz eigentümliche und überraschende Wirkung entsteht.

So stellt sich uns die Gotik der languedokischen Meister als ein Reduktionsstil von bewusster und harter Einseitigkeit dar. Sie haben von ihren nordischen Lehrern nur die Methode, mit wenig Material grosse Räume zu umschliessen, aufgenommen; alles, was der Gotik sonst Reiz verleiht, lässt sie ungerührt. Gleich ihren Vätern wollen sie durch den blossen Raum als solchen wirken. Von dem heissblütigen, phantasievollen, prahlerischen, unbeständigen Wesen, das man sonst den Leuten des Südens nachsagt, zeigen ihre Bauten Punkt für Punkt das Gegenteil. Es wohnt darin monotoner, trockener Ernst, immerhin nicht selten durch einen Zug zum Erhabenen geadelt.

2. Die Levante.

Durch eine seltsame Umdrehung der natürlichen historisch-geographischen Verhältnisse liess dieselbe Zeit, in welcher auf Sizilien und in Spanien die arabische Bauweise in Blüte stand und selbst die christliche Nachbarschaft tief infizierte, an den asiatischen Ufern des Mittelmeers eine reine gotische Schule Fuss fassen. Ja, sie ist überhaupt die älteste ausserhalb Frankreichs.

Die Rückwirkung der Kreuzzüge auf die Baukunst des Abendlandes ist öfters überschätzt worden[2]). Sie bedeutete viel zwar in dem

---

[1]) Vereinzelt stehen in der westlichen Hälfte der Südregion einige wenige Hallenkirchen frühgotischen Charakters, sichtlich Ausläufer der Schule des Anjou und Poitou, so z. B. das Langhaus der im Chor romanischen Kirche zu Mézin bei Agen (Taf. 508, 520).

[2]) Auch noch von de Vogüé und Viollet-le-Duc.

indirekten Sinne, dass die Kreuzzugsbewegung ein Mittel war, die Völker des Westens aus ihrer Isolierung aufzurütteln und jene weltbürgerliche Tendenz zu Kraft zu bringen, die baugeschichtlich in der Anerkennung eines occidentalen Einheitsstils, der Gotik, ihren Ausdruck fand. Der unmittelbare Einfluss aber war — ausgenommen in der Militärarchitektur — gering. Höchst ansehnlich dagegen entfaltete sich die eigene Bauthätigkeit der Lateiner im heisserstrittenen, mühsam verteidigten, endlich wieder verlorenen Orient.

Welche Stellung im Bewusstsein eines Volkes die repräsentative Baukunst einnimmt, wie nötig oder entbehrlich sie ihm erscheint, kommt an den Tag, wenn Glieder dieses Volkes auf fremdem Boden Kolonien gründen. Welch ein ungeheurer Rückschritt in dieser Hinsicht von den Kolonien des Altertums und Mittelalters zu denen der Neuzeit! Unter den Begriff der Kolonien fallen schon die Klostergründungen des frühen Mittelalters; sie sind ganz durchdrungen von dem Bewusstsein, dass in dem Kampf der Kultur gegen die Barbarei die Kunst ein starker Kampfgenosse sei. Dann folgte die grosse deutsche Kolonisation im Osten. Unter den schwierigsten Verhältnissen, noch mitten in der Arbeit des Schwertes und des Pfluges, wurde die Baukunst ans Werk gerufen, den Unterworfenen zum Zeugnis von dem höheren Wert der Sieger, den Siegern zur Stärkung ihres Selbstgefühls. Eigentlichst eine Kolonialkunst war nun auch die der Lateiner im Orient. Auf dem Gebiete des Nutzbaus hat sie von den Byzantinern und Arabern gern und viel gelernt. In der idealen Kunst aber machte sie es sich zum stolzen Gesetz, von jeder Vermischung sich rein zu halten, der Kunst des Mutterlandes so ähnlich zu bleiben, als sie nur irgend konnte. Die engere Kunstgeschichte kann sich deshalb über den Untergang oder die bis zur Unkenntlichkeit gehende Verstümmelung eines grossen Teils der Denkmäler immerhin noch eher trösten, als die Kulturgeschichte, die hier um eine Quelle ersten Ranges ärmer geworden ist.

Es lassen sich zwei Hauptepochen der lateinisch-orientalischen Bauthätigkeit unterscheiden. Die erste hat ihren Schauplatz in den Kreuzfahrerstaaten und ist nach ihrem Kunstgehalt wesentlich französisch, die andere ist an die Handelsniederlassungen der Italiener geknüpft; jene mit dem Schwerpunkt im Kirchen- und Burgenbau, diese mehr civilen Charakters. Uns hat allein die erstere zu beschäftigen.

Die älteste Gruppe ist die palästinensische. Sie umfasst einen Zeitraum von nur sechzig Jahren. Erst mit dem dritten Decennium

nach der Eroberung Jerusalems begann, zugleich mit einer starken Einwanderung vom Westen, die Bauthätigkeit rege zu werden, bis sie durch den Rückfall der heiligen Stadt an die Sarazenen plötzlich wieder ein Ende fand. Von den grossartigen Festungsbauten, den Klöstern und Hospitälern haben wir nicht zu sprechen, sondern nur von den Kirchen. Wären nicht einige von ihnen noch in erkennbarem Zustande erhalten, so würden wir sie uns sehr anders denken als sie sind. Nirgends in der Welt hat sich je ein so buntes Gemengsel der Rassen und Kulturen zusammengefunden, als im Königreich Jerusalem des 12. Jahrhunderts. Man hätte hiernach eine in hohem Grade synkretistische Baukunst zu erwarten. Die militärische und civile war es auch wohl; die kirchliche aber hielt auf strengste Exklusivität. Sie scheint ausschliesslich abendländischer Werkleute sich bedient zu haben. Und unter diesen wieder haben die Burgunder und Provençalen, durch Umstände, die sich nicht mehr kontrolieren lassen, die Führung gehabt. Von der ältesten grösseren Bauunternehmung, der Herstellung der H. Grabeskirche von 1130 bis gegen 1170, haben wir früher gesprochen. Es ist ein exceptioneller Bau (Bd. I, S. 413). Alle übrigen Kirchen tragen einen unter sich gleichartigen Charakter. In Jerusalem haben sich die Kirche der H. Anna, die S. Maria la grande, die S. Madeleine dadurch, dass sie als Schulen oder sonstwie in sarazenischen Gebrauch übergingen, mehr oder minder gut erhalten; ihnen ähnlich die anderen Ortes hie und da erkennbaren Spuren; ganz zerstört die Kirchen in Bethanien, Tiberias, Kapernaum, Cana, auf dem Berge Tabor u. s. w. Es sind ziemlich kleine Steinbasiliken; ohne Transept; mit einfachen Apsiden geschlossen; über dem Hauptaltar eine Kuppel; sonst grätige Kreuzgewölbe; die Bögen, auch die der Fenster und Thüren, durchweg im Spitzbogen von stark unterspitzer Zeichnung — alles geläufige Merkmale der provençalischen und burgundischen Architektur in den mittleren Decennien des 11. Jahrhunderts; selbst die flachen Steindächer waren schon in der Provence ein alter Brauch. Tonnengewölbe finden sich nur in den Kathedralen von Beirut und Byblos, weshalb man sie für etwas älter halten darf. Einen Fortschritt zeigt die über dem traditionellen Grabe des Täufers Johannes errichtete Kathedrale von Sebaste: sie hat bei übrigens ähnlicher Anlage Kreuzrippen, schmale Gewölbefelder, schlankere Bildung der mit Knospenkapitellen geschmückten Bündelpfeiler; über die Entstehung vor 1187 könnte kaum ein Zweifel sein; zum Ueberfluss wird sie durch ein Pilgerbuch von 1185 bezeugt. Im Grundriss ähnlich, sonst ganz zerstört, die Kathedrale von Lydda.

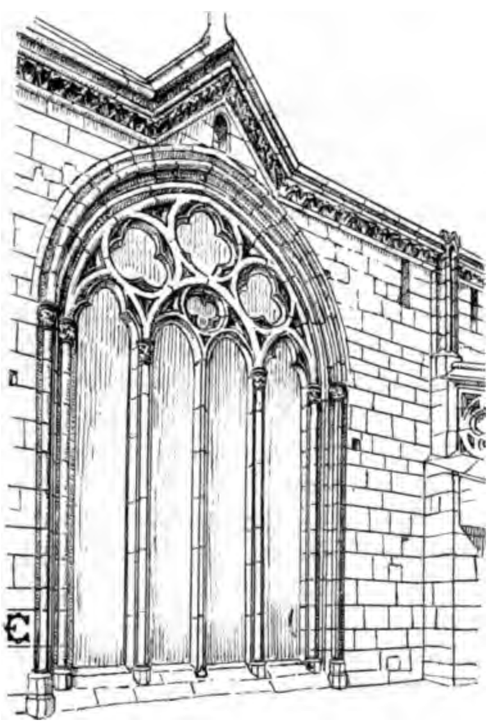
Wir sehen also eine primitive Gotik, die mit der im östlichen Frankreich heimischen genau gleichen Schritt hält,

Nach der Katastrophe von 1187 wurden die Lateiner auf den schmalen Streifen des Littorale beschränkt. Accon entwickelte sich zu einer bedeutenden Stadt, bis auch sie im Jahre 1291 fiel. Sie hatte 19 Quartiere und in jedem eine Kirche. Zeichnungen eines niederländischen Reisenden aus dem 17. Jahrhundert lassen erraten, dass ihr Stil ein völlig entwickelter gotischer gewesen ist.

Eine zweite, die am besten erhaltene Denkmälergruppe bietet die Insel Cypern dar. Die Entwicklung setzt historisch und stilistisch genau dort ein, wo sie in Palästina abbrach. Cypern, bis dahin byzantinisch, wurde 1191 von Richard Löwenherz occupiert, um bald darauf dem Guy von Lusignan als Lehen weitergegeben zu werden, dessen Nachkommen den königlichen Titel annahmen. Einige romanische Kirchen an der Ostküste, ähnlich denen des heiligen Landes, müssen schon vor dieser Zeit entstanden sein. Die Bauten der Lusignans sind von Anfang an gotisch. Eine zahlreiche lateinische Einwanderung, in der das französische und provençalische Element überwog, setzte sich fest; die französische Sprache wurde so sehr die herrschende, dass selbst die vornehmeren Griechen sich ihrer bedienen lernten; ja es hat sich sogar die griechische Kirche in ihren Bauten zuweilen zum gotischen Stil bequemt. Die Blüte des französischen Wesens auf Cypern dauerte bis zum Unglücksjahr 1373. Von da ab drangen die Italiener ein, bis schliesslich Venedig auch formell von der Insel Besitz ergriff.

Es ist bezeichnend, in welcher Art sich die Nationalitäten in die Ausübung der Künste teilten. Die Malerei blieb griechisch und wo sie dies zu sein aufhörte, wurde sie sofort — schon seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts — italienisch; dagegen in der Architektur und Skulptur gaben unbedingt die Franzosen den Ton an, während der byzantinische Stil zwar nicht zu existieren aufhörte, aber zu einem ländlichen Patois verkümmerte. Es ist bemerkenswert, dass die Baukunst der Franzosen mit der örtlichen, byzantinischen Ueberlieferung nicht die geringste Mischung einging. Zweihundert Jahre lang erhielt sie sich vollkommen reines Blut, was nur so erklärt werden kann, dass bei jedem grösseren Bauunternehmen frische Handwerkskräfte aus dem Mutterlande herangezogen wurden. Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass z. B. das ornamentale Laubwerk immer die gewohnten nordischen Pflanzenformen aufweist? Einige Abweichungen

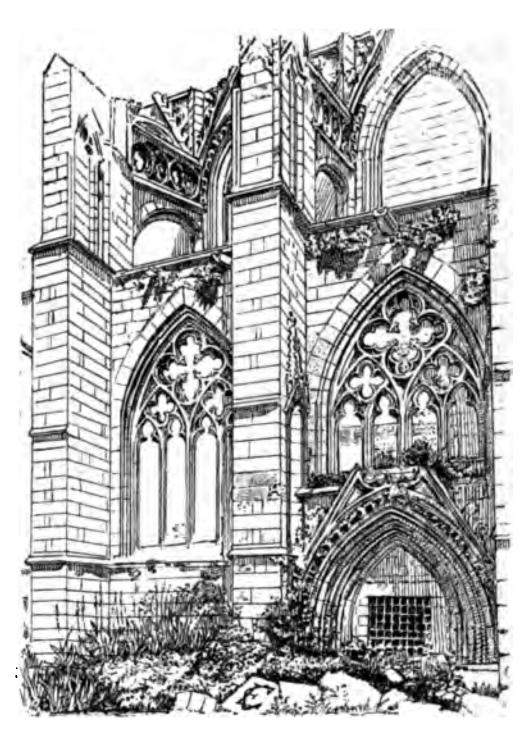
von den gleichzeitigen Bauten des Mutterlandes dürfen indes nicht übersehen werden. Es sind teils Archaismen, teils Reduktionen. Gewisse Rippenkonstruktionen, von denen nicht bezweifelt werden kann, dass sie dem Anfang oder selbst der Mitte des 13. Jahrhunderts angehören, zeigen Formen, die in Nordfrankreich nur der ersten Stufe der Frühgotik eigen sind; auch treten hie und da noch spät Tonnengewölbe auf; Portalarchivolten mit dem (ursprünglich normännischen) Zickzackornament halten sich ebensolange u. s. w. Hier sind also die Bauleute, vom fortschreitenden Strom der heimischen Entwicklung getrennt, in Formen zurückverfallen, die ihnen aus den Jahren ihrer Jugend in Erinnerung geblieben waren. Auch scheinen unter ihnen die Burgunder und Provençalen, deren Heimatländer immer im Rückstand waren, in der Mehrheit gewesen zu sein. Aus diesem Ursprung erklärt sich zumal auch die an den cypriotischen Kirchen von Anfang an vorhandene Neigung zu Vereinfachung, des Systems sowohl als des Grundrisses; die neue Umgebung that dann noch das ihre dazu.



Hochschiff der Kathedrale zu Nicosia (Enlart).

Das Hauptwerk der ersten Generation (noch ziemlich gut erhalten) ist die Metropolitankirche S. Sophia in Nicosia (Taf. 532). Sie wurde anno 1194, nach anderen Nachrichten 1209 begonnen. Der Grundriss gehört in die Klasse der Kathedralen von Sens und Paris, d. h. er hat im Chorschluss ein Deambulatorium ohne Kapellen und entbehrt des Transeptes; an Stelle des letzteren zwei Kapellen in der Höhe der Seitenschiffe. Auch die Details im Erdgeschoss der Ostpartie zeigen die Schule der Isle-de-France. Das ist indes das einzige Mal, dass diese auf die cyprischen Bauten Einfluss gewann. Die herrschende Schule auf Cypern wurde alsbald, und blieb es bis ins 14. Jahrhundert, die der Hochchampagne und Bourgogne. Man erkennt ihre Art schon

am Chor von S. Sophia an den charakteristischen Gesimsen (gleich der Form Taf. 318, 1). Im Langhaus fallen die grossen Abstände der Stützen auf; sie ergeben im Mittelschiff quadratische Gewölbe. Unter den Fenstern der Seitenschiffe ist ein breiter Laufgang angeordnet, wie er im östlichen Frankreich vorkommt. Die Pfeiler haben glatt cylindrische Schafte mit achteckigen Sockeln und ebensolchen Deckplatten, im ganzen denen der Notre-Dame in Dijon ähnlich, nur dass der Kelch der Kapitelle ohne Blattdekoration geblieben ist. Das Hochschiff wurde um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, vielleicht infolge eines Erdbebens erneuert. Während die Fenster des Erdgeschosses noch von frühgotischem Aussehen sind, haben sie hier reiches Stab- und Masswerk (nach jenem in Frankreich häufigen und andererseits bis nach Spanien verbreiteten Schema, das bei uns öfters irrigerweise als spezielles Eigentum Erwins von Strassburg angesehen wird). Anscheinend auch erst bei diesem Erneuerungsbau erhielten die Seitenschiffsdächer ihre platten Terrassendächer. Triforien fehlten von jeher.



Kathedrale zu Famagusta (Enlart).

Die sonstigen, schon zahlreichen Bauten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind mehr oder minder vollständig zerstört, ausgenommen die Klosterkirche Lapaïs. Diese gehörte den Prämonstratensern. Der Grundriss ist ein Oblongum von nur drei Jochen, der Chor ein Quadrat ohne Apsis. Sehr seltsam ist das System. Die Kämpfer des Scheidebogens sind nämlich bis in das untere Drittel der (wieder runden) Pfeiler herabgezogen, wo sie auf Konsolen sitzen, während der Bogenscheitel nur bis zur Höhe der Kapitelle reicht. Auf den Deckplatten der Pfeiler beginnen aber schon die Gewölbe. Es sind also ausserordentlich gedrückte Verhältnisse, die dadurch

entstehen. Nur die letzte Travee vor dem Chor hat keine Abseiten und wird dadurch querschiffartig ausgebildet. Die Details zeigen die strenge Einfachheit, welche die Prämonstratenser mit den Cisterciensern teilen.

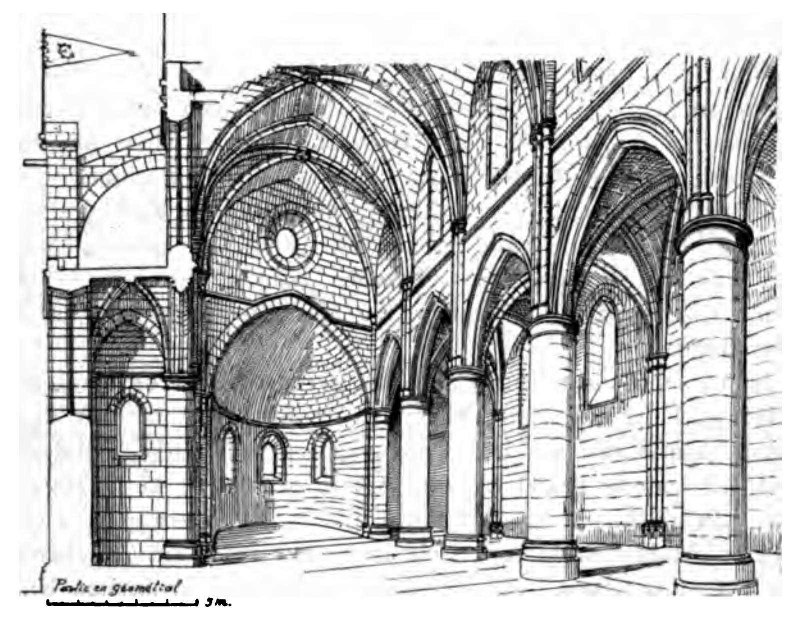
Die zweite Periode, von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts reichend, ist die Glanzperiode der cyprischen Baukunst. In ihr verschwindet die Altertümlichkeit und Sparsamkeit der Zierformen und werden die Raumverhältnisse schlanker. Dagegen behält sie eine Reihe von Reduktionen. Die Choranlage wird noch einfacher: am häufigsten drei parallele Apsiden. Transepte kommen gar nicht vor. Die Pfeiler bewahren die Form des glatten Cylinders. Die Dächer sind immer platt. Die Hochschiffe ohne Triforium. Ziemlich häufig sind einschiffige Anlagen.

Eine solche war die um 1260 begonnene Kirche S. Georges-des-Latins in Famagusta, heute Ruine. Die Wände sind stark aufgelöst, die Zierformen vielfach an S. Urbain in Troyes erinnernd und in der Eleganz der Technik diesem berühmten Bau ebenbürtig. Die Kathedrale von Famagusta, seit 1300 im Bau, ist dreischiffig, im übrigen mit den oben angegebenen Vereinfachungen des Grundrisses. Der Hauptchor, obgleich ohne Umgang, hat nach ostfranzösischer Sitte zwei Fenstergeschosse (vgl. auch den Dom von Regensburg, der aus derselben Schule hervorgegangen ist. Das Masswerk der im Obergeschoss von Wimpergen überstiegenen Fenster und die Dekoration der Strebebögen haben grosse Aehnlichkeit mit den gleichen Baugliedern des Kölner Doms und der Katharinenkirche in Oppenheim. Von nicht geringerem, auf der Insel sonst ungewohntem Reichtum ist die Westfassade. Auch hatte sie Doppeltürme. An den Fenstern haben sich Spuren von Glasmalerei erhalten. Genug, eine Kathedrale von unverfälschtem nordischen Stil war hier in der Levante in allem Glanz erstanden. Einige kleinere Kirchen verwandten Stils übergehen wir, um nur noch kurz die höchst imposant erneuerten Klostergebäude von Lapais zu notieren. Gänzlich zerstört sind die Kathedralen von Paphos und Limassol.

Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts hörte die unmittelbare Einwirkung der nordischen Kunst auf. Wenn auch fränkische Bauleute nach Cypern kamen, so waren es Südfranzosen und Catalanen. Daneben aber beginnen die Einheimischen die gotischen Bauten der älteren Zeit nachzuahmen. Das Merkwürdigste in dieser Hinsicht ist die zweite, die griechische, Kathedrale von Famagusta (seit 1360 an Stelle der alten byzantinischen). In der allgemeinen Bauidee kopiert sie genau die lateinische, im einzelnen nimmt sie Veränderungen vor: die

Apsiden sind nicht polygonal, sondern halbkreisförmig, und nicht mit Rippen, sondern mit Halbkuppeln gedeckt; die Fassadentürme fehlen; die Mauern sind nur schwach durchbrochen von kleinen, engen, wenn auch im Spitzbogen geschlossenen Fenstern; kurz, aus der Abschrift ist unversehens eine Uebersetzung geworden (Taf. 532).

Auch die Lateiner mussten jetzt aus den Bauten der früheren Zeiten schöpfen, wobei die Wahl der Formen dem Zufall anheimfiel. S. Peter und Paul in Famagusta, die Stiftung eines reichen Kaufmanns italienischer Abkunft, zeigt gräcisierende Choranlage, früh-



S. Peter und Paul zu Famagusta (Enlart).

gotischen Gliederbau, eine an die Kirche der Frari in Venedig erinnernde Raumbehandlung, in der Ornamentik des Portals ein Durcheinander von romanischen, frühgotischen, hochgotischen Formen. Die übrigens rein gotische Kirche S. Nicolas in Nicosia hat über der Vierung eine byzantinische Kuppel errichtet. Das ist die Einleitung zu einer wunderlichen Stilmengerei, einer architektonischen *lingua franca*, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf der Insel Platz greift. Alle Stilarten Südeuropas — darunter eine Zeit lang mit Nachdruck auch die katalonische, deren Spuren sich noch schärfer ausgeprägt auf Rhodos finden — gaben sich hier ein Stelldichein und mischten sich wahllos mit Nachahmungen verjährter Formen, byzan-

tinischer so gut wie frühgotischer, bis endlich Venedig auch künstlerisch die Oberhand gewann. Für den Kirchenbau hat aber das 15. und 16. Jahrhundert keine Bedeutung mehr. Es sind nur dekorative Accessorien und Palast-, Hafen- und Festungsbauten, welche die letzte Epoche der occidentalen Kultur auf Cypern noch hervorbrachte. In ihnen trat in der That ein — was die Franzosen immer abgewehrt hatten — eine Accommodation an orientalisches Kunstgefühl. Ist doch die Rückwirkung dieser Kolonialkunst in Venedig selbst deutlich genug zu spüren.

Von 1309—1522 war die Stadt und Insel Rhodos Sitz des Johanniterordens. Bis zu den schweren Verwüstungen durch das Erdbeben von 1856 schildern die Reisenden ihren Anblick als einen ganz abendländisch-mittelalterlichen. Provençalische, katalonische und italienische Stilelemente flossen hier zusammen. Die Kathedrale aus dem 14. Jahrhundert (?) hatte offenen Dachstuhl und spitzbogige Arkaden, von antiken und byzantinischen Säulen getragen — eine bequeme Kombination, auf welche die Kreuzfahrerzeit sich nie eingelassen hatte.

Im 13. Jahrhundert wurde auch das griechische Festland in die das Nachspiel der Kreuzzüge bildenden fränkischen Abenteuer hineingezogen. Ein Ritter aus der Champagne gründete das Fürstentum Achaja, ein anderer das Herzogtum Athen, ein dritter wurde Herr auf Euböa. So glückliche Zustände, wie die auf Cypern waren, wussten sie aber nicht herbeizuführen; vielmehr geriet durch sie Griechenland immer tiefer ins Chaos. An Versuchen, den abendländischen Kultus einzuführen, hat es nicht gefehlt. Aber es entstand keine Kirchenbaukunst abendländischen Stils. Nur hie und da zerstreut, sogar bis nach Trapezunt hin, finden sich an byzantinischen Kirchen kleine Bauteile von sichtlich französischer Hand — wunderliche Niederschläge historischer Katastrophen, die an ihrem Ort ungefähr dasselbe bedeuten wie die granitenen Findlingsblöcke im Sande der norddeutschen Ebene.

Siebentes Kapitel.

Spanien und Portugal.

LITTERATUR. Das grosse Kupferwerk der *Monumentos arquitectonicos de España* ist unvollendet geblieben und bietet für die gotische Epoche nur wenig. — Ebenfalls zu spärlich, namentlich in Betreff der Innenansichten, ist sie in den photographischen Sammelwerken von *Uhde* (1892) und *Junghändel* (s. a.) behandelt, letzteres mit Text von Gurlitt und Madrazo. — Malerische Ansichten bei *Villa Amil:* Espana artistica y monumental, 1842—50. — Für Beschreibungen und historische Nachrichten noch immer das Hauptwerk ist *G. E. Street:* Some account of Gothic architecture in Spain, 1865. — *C. Enlart:* Les origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin archéologique 1894). — Reisenotizen von *Guhl* in Zeitschr. f. Bauwesen 1858, von *J. Graus* in Wörls Reisebüchern, von *Fournier* in Zeitschr. f. bild. Kunst. I. II. — Monographien: *Burgos:* Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos, von Carl Justi, 1892. — *Granada:* C. Justi in der Zeitschr. f. christliche Kunst 1895. — *Raczynski,* Les arts en Portugal, 1841, I. II. — *Batalha:* Murphy 1795; de Condeixa, 1893. — *Belem:* Haupt 1898.

1. Einleitung.

Dem Historiker, der die Erscheinungen der Bau- und Kunstgeschichte im Zusammenhang mit den allgemeinen Verhältnissen zu verstehen bemüht ist, gibt Spanien schwere Rätsel auf. Wir sehen eine Halbinsel am Ende Europas und auf ihr ein abgesprengtes Glied der christlichen Völkerfamilie, von den Angehörigen derselben selten besucht und noch seltener den Besuch erwidernd; gegenüber den arabischen Eindringlingen in säkularer Todfeindschaft; von so bestimmter und unveränderlicher Charakteranlage, dass dieselbe noch heute mit denselben Worten geschildert werden könnte, die der alte Geograph Strabo für sie wählte: stolz, träge, spröde, schroff ablehnend gegen alles Fremde; in seiner mittelalterlichen Geschichte nur von einem einzigen Motive bewegt, der Reconquista; — muss nicht die Kunst eines solchen Volkes vor allen anderen Eigenschaften die der Selbständigkeit und Einheitlichkeit aufweisen? Und sie gerade finden

wir nicht. Dafür unverhohlene Sympathie für die Kunstweise der verhassten Mauren, offene Thüren für die verschiedenartigsten Schulrichtungen im Norden der Pyrenäen und als Ergebnis eine Geschichte der Kunst voll von Sprüngen und Verwicklungen. Wir werden aber auch nicht vergessen dürfen, dass eine Zeit kommen sollte, in der Spanien einen Velasquez und Murillo hervorgebracht hat. Ein Volk, das sich einmal so schöpferisch in der Kunst gezeigt hat, muss den Keim dazu von jeher in sich getragen haben. Auch im Mittelalter wird er sich finden lassen müssen, mögen auch allerlei Hemmungen und fremdartige Hüllen seine Erkennung erschweren.

Die Reconquista war zum grössten Teil im Jahre 1250 vollendet. Trotzdem ist die Zahl der gotischen Kirchen Spaniens, verglichen mit anderen christlichen Ländern von gleicher Ausdehnung, ausserordentlich klein. Allerdings sind unter ihnen verhältnismässig viel solche, die durch Pracht und Grösse in die Augen fallen, und es darin mit allem aufnehmen können, was den Ruhm anderer Länder bildet. Dies sind die Kathedralkirchen. Dann gibt es einige Klosterkirchen, meistens Stiftungen der Könige, die mit ihnen wetteifern. Aber die den breiten Massen des Volkes dienenden Gotteshäuser sind dünn gesäet. Dabei war Spanien nicht eigentlich städtearm.

Noch am dichtesten stehen die Denkmäler in Katalonien und Aragon; demnächst in Altkastilien. Die neuen Königreiche gleichen baugeschichtlich einer Wüste mit wenigen, aber um so üppigeren Oasen. Es ist lehrreich, die spanische Reconquista des 12. und 13. Jahrhunderts mit den in derselben Zeit sich vollziehenden Eroberungen und Kolonisationen in der deutschen Ostmark in Bezug auf ihre Leistungen für den Kirchenbau zu vergleichen. Bei den Deutschen grosse Fruchtbarkeit und Tüchtigkeit, wenn auch kein Glanz. Dagegen in den Eroberungen des heiligen Ferdinand von Kastilien und Don Jaimes von Aragon je eine repräsentative Kathedrale (Toledo und Valencia) und um sie herum das vollendete Nichts. Intimere Kenner der spanischen Geschichte werden diese Thatsache vielleicht erklären können; wir haben sie nur festzustellen und werden uns somit den Zustand nicht nur während der Epoche der Wiedereroberung, die, wie bemerkt, in der Hauptsache schon um 1250 abgeschlossen war, sondern auch mindestens ein Jahrhundert darüber hinaus so vorstellen müssen, dass sich die Spanier mit dem vorgefundenen Bestande gottesdienstlicher Gebäude begnügten, d. h. den den Mauren abgewonnenen Moscheen und den bescheidenen Kirchen der mozarabischen Christen.

Das ist es also, was sich bei der Betrachtung der spanischen Kirchenbaukunst zuerst aufdrängt: einen breiten, volkstümlichen Boden hatte sie nicht, sie gedieh nur im Schatten der höchsten Spitzen. Sodann: sie gedieh auch nur unter stetiger Hilfe fremder Kräfte. Die des Spaniers allein würdigen Beschäftigungen waren Ackerbau und Viehzucht, Kriegs- und Kirchendienst; gewerbliche Arbeit verachtete er. Zumal in den neuen Königreichen blieb sie ganz den Juden und Morisken überlassen. Die stärkste Unterstützung mit Bauleuten lieferte naturgemäss Frankreich, und zwar aus den verschiedensten Schulen; auch vereinzelte deutsche und englische Einflüsse machen sich bemerklich, jene in Nordspanien, diese in Portugal, und am Schluss des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts waren Niederländer und Burgunder hoch geschätzt. Italiener haben nur in der Bildnerei und Malerei, nicht in der Baukunst eine Rolle gespielt.

Wie sollte unter allen diesen mit fertigen Formen und überlegener technischer Kraft auf den Plan tretenden fremden Lehrmeistern der spanische Geist über sich selbst zur Klarheit kommen? wie vollends, da gleichzeitig eine andere durchaus entgegengesetzte Macht auf ihn eindrang, die arabische Kunst? Täuschen wir uns nicht, so haben sich die Spanier, rein künstlerisch genommen, mehr zu ihren Feinden als zu ihren Glaubensgenossen hingezogen gefühlt. Ihre Begabung, als sie »zum ersten- wie zum letztenmale originell« in der Kunst wurden, d. i. in der Zeit der Velasquez, Zurbaran, Murillo, war eine wesentlich malerische, auch auf dem plastischen und tektonischen Gebiet. Schwerlich wird ihre Natur im Mittelalter eine andere gewesen sein, wohl aber waren es — zum Unglück — ihre Aufgaben. Sie haben deshalb das Untektonische der arabischen Kunst nicht als Mangel empfunden, während deren geistreich glänzendes Spiel mit ornamentalen Effekten eine starke Verführungskraft über sie gewann. Auf dem neutralen Boden der ausserkirchlichen Architektur haben sie denn auch dieser Hinneigung zwanglos den Lauf gelassen. Wir denken nicht allein an den fast ungestörten Besitz, in dem Andalusien und Neukastilien dem Mudejarstil — so nennt man die christlich-maurische Bauweise — verblieben; noch bedeutsamer scheint uns das Emporkommen einer kryptoarabischen Bauweise in den alten Königreichen des Nordens[1]. Selbst noch so späte Erzeugnisse, wie die hinter fast fensterlosen Fassaden liegenden

[1]) Vgl. C. Justi in der kunstgeschichtlichen Einleitung zu Bädekers Reisehandbuch für Spanien.

Höfe der Casa del Cordon in Burgos, der Casa de las Conchas in Salamanca, des Kollegiengebäudes von S. Gregorio in Valladolid sind durch ihre ganz untektonische Haltung noch mehr als durch ihr Ornament verräterische Zeugen dafür, dass ihre Erbauer im Grunde mehr orientalisch als europäisch fühlten.

Es fragt sich nun, wie sich die sowohl durch ihre religiöse Tendenz als durch ihre organische Grundform in ganz anderem Masse gebundene Kirchenarchitektur zu dieser Strömung gestellt hat? Wir haben schon gesagt, dass der Wiederherstellung des christlichen Kultus in den den Mauren abgewonnenen südlichen Königreichen keineswegs, wie man doch für natürlich halten müsste, eine lebhafte Bauthätigkeit auf dem Fuss nachgefolgt ist. Der Erzbischof von Toledo, Primas der spanischen Kirche, amtierte von 1085, dem Jahre der christlichen Wiedereroberung der Stadt, bis 1227 in der arabischen Hauptmoschee; in dem 1248 gewonnenen Sevilla dauerte der nämliche Zustand gar bis in den Anfang des 15. Jährhunderts; ja, die Kathedrale von Cordoba ist eine fast unveränderte Moschee noch heute; ebenso S. Cristo de la Luz und S. Maria la Blanca (Synagoge) in Toledo. Was diese Beispiele für die Hauptstädte zeigen, das war an kleineren Orten natürlich erst recht die Regel. Ein einfacher Weiheakt schien zu genügen, um diese Kultstätten des Islams in christliche Kirchen umzuwandeln. Verständnis für die innere Bedeutsamkeit und höhere Zweckmässigkeit der christlichen Bauformen konnte bei solcher Gesinnung weder bestehen noch erwachen. Generationen haben in Andalusien und selbst in den meisten Teilen Neukastiliens hingelebt, ohne je einen christlichen Kirchenbau zu Gesicht zu bekommen. Ein seltsamer Zwiespalt trat damit ein: die wenigen, spät erbauten Kirchen grossen Stils waren das Werk von Nordländern und hielten sich vom maurischen Wesen ganz rein; die ebenfalls wenigen kleinen Kirchen wurden von einheimischen Kräften im Mudejarstil ausgeführt, d. i. in einer unorganischen Vermengung maurischer und christlicher Elemente. Eine rechte Vorstellung von dem letzteren haben wir uns indes nicht bilden können; was wir gesehen oder wovon wir in Beschreibungen gelesen haben, sind Kirchtürme, Kreuzgänge, Dekorationsteile am Aeusseren, aber nicht ganze Kircheninterieurs; diese scheinen durchweg modernisiert worden zu sein[1]. Auch wissen wir für die Dauer

[1]) Vielleicht waren es oft genug maurische, erst in neuerer Zeit beseitigte, Moscheen gewesen, denen man die oben genannten christlichen Zusätze gegeben hatte.

des Mudejarstils auf kirchlichem Gebiete keine Zeitgrenze anzugeben; in der Profanarchitektur fliesst er noch mit der Renaissance zusammen. Die Fernhaltung der Mudejar- von der vornehmen Kathedralarchitektur ist teils den leitenden nordischen Meistern, teils dem kirchlichen Anstandsgefühl, vor allem aber der exklusiven Natur des gotischen Stils zu danken, der für arabische Flachdekoration keinen Raum bot.

Wir sehen also vor uns eine doppelseitige Abhängigkeit der spanischen Kunst. Darüber in Verwunderung geraten, wie sie mit dem berufenen spanischen Stolz sich habe vertragen können, hiesse moderne Motive unterschieben. Denn den Kunststil als Symbol des Volkstums mit Bewusstsein aufzufassen, lag dem Mittelalter sehr fern. Was aber allerdings aus dieser beinahe beispiellosen Toleranz gefolgert werden darf, das ist, dass das Lebensgefühl der Spanier auf künstlerischem Gebiete schwach war. Den vornehmen Bestellern gefiel der Glanz, die monumentale Grösse der von den fremden Dienern für sie ersonnenen Werke: auf die feinere Bedeutsamkeit der Form gingen sie nicht ein. Dafür gab es etwas anderes, worin ihr eigener Sinn mit Entschiedenheit sich kund gab und worin auch die fremden Werkmeister sich ihren Vorschriften fügen mussten: das waren gewisse Hispanismen in der äusseren Einrichtung des Gottesdienstes. Während es durch das oben geschilderte Durcheinander von Einflüssen schwer gemacht wird, den Punkt zu finden, auf dem die spanische Phantasie baukünstlerisch produktiv wurde: hier haben wir eine greifbare Ursache für eine ganze Reihe von Veränderungen an den übernommenen Bautypen. Wir wollen diese rituellen Momente sogleich ins Auge fassen.

Das erste, was dem nordischen Besucher spanischer Kathedral- und Stiftskirchen auffällt, ist die von der gemeinen abendländischen Sitte abweichende Stellung des Priesterchors. Wir kennen die im Laufe der Zeit sich immer steigernden Forderungen in Bezug auf geräumige und vornehme Ausbildung des Presbyteriums als einen Hauptantrieb zu den historischen Wandlungen im Grundriss des Kirchengebäudes, bis schliesslich im französischen Kathedraltypus der Höhepunkt erreicht war. Die spanischen Grundrisse sind in der Bildung der Ostpartie auffallend schwankend: bald findet sich ein einfaches Chorquadrat mit Apsis, bald ein Umgang mit Kapellenkranz nach französischer Art, aber meist mit kürzerem Vorderchor, als er in Frankreich üblich war, bald eine einzige gerade Linie als Abschluss der Schiffe, d. h. Verzicht auf Heraushebung des Presbyteriums aus der allgemeinen Baumasse. Es könnte demnach scheinen, als ob die

spanische Geistlichkeit in diesem Punkte anspruchsloser oder mindestens gleichgültiger gesinnt gewesen sei. Aber dieser Schluss wäre ein grosser Irrtum. Die spanische Geistlichkeit hat für sich mehr gefordert als irgend eine nordische. In welche spanische Kathedrale man treten mag, immer sieht man dasselbe Bild: die Chorstühle im Langhaus aufgestellt, unter dem westlichen Vierungsbogen von einem durchsichtigen Gitter, an den übrigen drei Seiten von festen, hohen Wänden umgeben (vgl. die Grundrisse Taf. 511). Von den Wirkungen dieser Einrichtung ist die Verkürzung der dem Volke zukommenden Grundfläche noch die kleinste; die Hauptsache ist, dass der Anblick des Allerheiligsten der Gemeinde entzogen und zu einem Privilegium der Geistlichkeit gemacht wird.

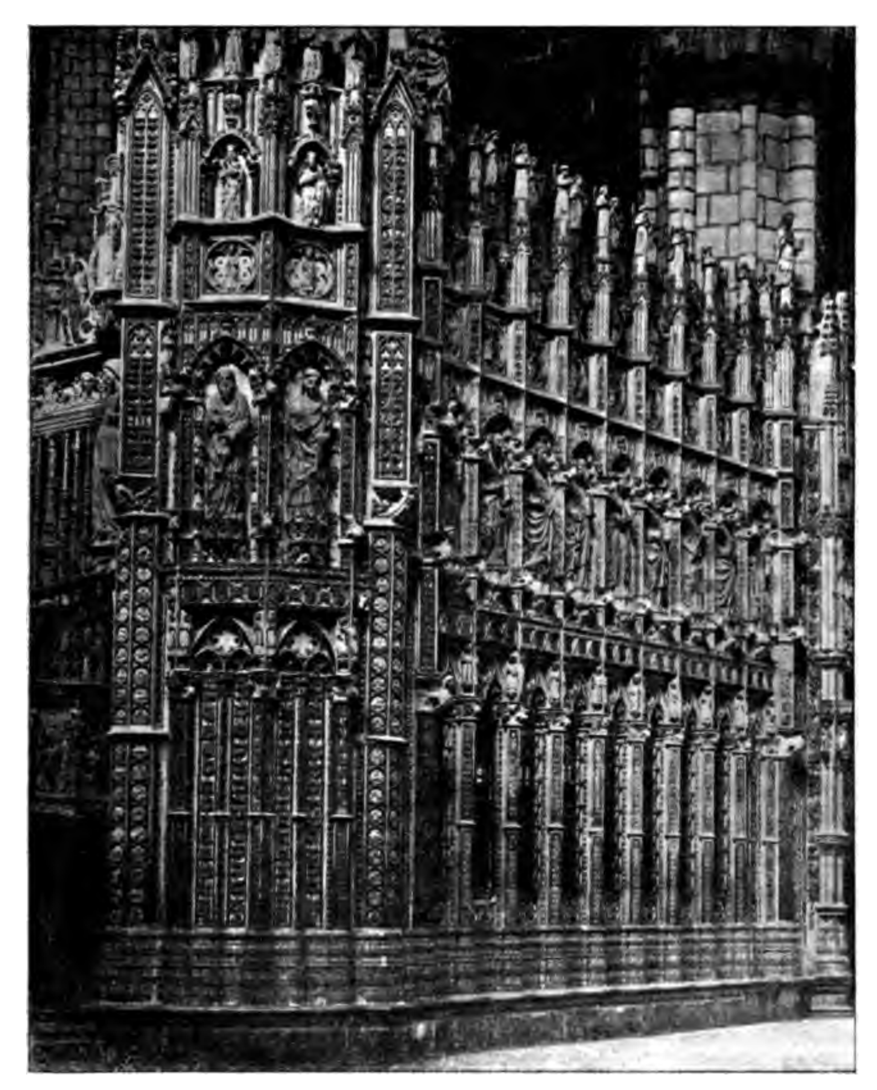
Der zweite Hispanismus ist die *Capilla mayor*. So heisst der Altarraum. Er ist mit dem *Coro* durch einen quer durch die Vierung gehenden vergitterten Weg verbunden, ihn selbst umgeben seitlings wiederum hohe Schranken, und im Osten schliesst er mit einem ins Kolossale gehenden, oft bis zum Gewölbe aufsteigenden Altaraufsatz *(Retablo)* ab.

Drittens sind die Langseiten der Schiffe mit einer fortlaufenden Flucht von Kapellen umsäumt, und bei ganz konsequenten Anlagen dehnen sich diese sogar auf die Westseite aus.

Es ist klar, dass durch diese Einrichtungen der alte Grundgedanke der räumlichen Gestaltung des christlichen Gottesdienstes — die Gegenüberstellung von Altar und Gemeinde — aufs stärkste verdunkelt, ja eigentlich verleugnet wird. Coro und Capilla mayor bilden zusammen, wie man es oft genannt hat und nicht anders nennen kann, eine Kirche in der Kirche, zu der sich die für die Gemeinde bestimmten Räume als blosser Umgang verhalten. Die Uebersicht über das Raumganze hört auf. Die Einheit der Gemeinde ist zerrissen. Nur den wenigen, die zufällig der Vierung zunächst stehen, ist ein halber Blick auf den Altar gestattet, die Masse des andächtigen Volks vernimmt vom Mysterium des Gottesdienstes nichts als gedämpfte Worte und Gesänge, die aus einem unsichtbaren Allerheiligsten herüberhallen. Es ist praktisch der schroffste Ausdruck, den der Gedanke der Subordination der Laien unter den Klerus irgendwo gefunden hat.

Betrachten wir nun die Folgen für das Bauwerk. Unmittelbar ist an ihm nichts geändert, aber der Zweck der ganzen Anlage ist durchbrochen. Von dem grossen perspektivischen Zug, der vom Ein-

gang durch das Hauptschiff auf den Altar hinleitet, ist nichts geblieben, die Kirche ist der Länge nach in zwei unzusammenhängende Hälften,



Chorschranken in der Kathedrale von Toledo.

an die sich die Querräume lose anschliessen, zerspalten. Welcher Art muss der spanische Durchschnittsgeschmack gewesen sein, dass er die Vernichtung des architektonischen Hauptzwecks so ruhig sich gefallen

liess und, ganz hingegeben an die dekorativen Einzelschönheiten des in unendlicher Pracht an den Chorschranken und Altaraufsätzen sich häufenden Bildwerks, dies unselige Zerstörungsmittel des Raumkunstwerks nur immer vergrösserte[1]).

Es wäre von grossem Interesse, zu wissen, wann die geschilderte schlimme Sitte aufgekommen ist. Schwache Entwicklung der Ostpartie fällt schon an den Kirchen des 12. Jahrhunderts auf; vielleicht also bestand im Grundriss die Anordnung schon damals. Nur werden die Schranken noch nicht so hoch gewesen sein[2]). Von der später Regel gewordenen Ausdehnung auf mehrfache Mannshöhe sind uns keine Beispiele vor dem Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt. Nunmehr beginnen auch die Bestrebungen, die Disposition des Bauwerks selbst dem immer anspruchsvoller auftretenden Chor anzupassen, ihn mitsamt seiner Bilderpracht in das beste Licht zu setzen, für die von ihm ausgehende Raumbeschränkung einigen Ersatz zu schaffen: die Seitenschiffe verdoppeln sich, ihre Oeffnungen gegen das Mittelschiff werden sehr hoch, der östliche (durch das Retablo verdeckte) Abschluss vereinfacht sich, es wird auf erhöhte Wirkung der quer gerichteten Ansichten hingearbeitet. Genug, ein von allen anderen europäischen sich unterscheidender, ein wirklich spanischer Typus ist entstanden.

Zu den Eigentümlichkeiten desselben gehört ferner die Lichtführung. Sie ist von einer ganz ungotischen Spärlichkeit. Nur die Zeit des stärksten französischen Einflusses im 13. Jahrhundert gab hohe und weite Fensteröffnungen, wenn auch niemals so weite wie die Vorbilder; das 14. und 15. Jahrhundert kehrten wieder zu der dunkeln Stimmung des 12. zurück. Da es wesentlich die ungemein hohen, durch Kapellenanbauten des direkten Lichtes beraubten Seitenschiffe sind, die die Lichtarmut bewirkten, so hängt also auch diese mit der Choreinrichtung mittelbar zusammen. Das spanisch-gotische Kirchengebäude, so gotisch es konstruiert ist, ist damit dem nordfranzösischen

---

[1]) Die herkömmlichen Abbildungen spanischer Kircheninterieurs bei Villa Amil, Chapuy, Street und danach in unseren deutschen Handbüchern geben durchweg einen das Uebel schönfärberisch mildernden, perspektivisch unmöglichen Eindruck.

[2]) Einigermassen Aehnliches schon auf dem Grundriss von S. Gallen. Wäre vielleicht dergleichen in Spanien häufiger vorgekommen und daraus der Trascoro entstanden? Dieser Vermutung widerspricht indessen die Thatsache, dass an den romanischen und frühgotischen Kathedralen der Trascoro entweder ganz fehlt oder spät hinzugefügt ist. Das älteste erhaltene Exemplar hat die Kathedrale von Toledo vom Anfang des 14. Jahrhunderts; aus dessen zweiter Hälfte die Kathedralen von Tarragona und Palencia.

»Glashaus« sehr unähnlich geworden. Mässige Grösse der Lichtöffnungen ist allen südlichen Ländern gemein; in Spanien konnte sie noch weiter verringert werden, da die Glasmalerei — das notwendige Korrelat zu der französischen Wandauflösung — erst sehr spät in Uebung kam. Beispiele von Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert erinnern wir uns gar nicht, aus dem 14. nur selten gesehen zu haben. Als aber dann im 15. und 16. Jahrhundert der farbige Fensterschmuck doch allgemein wurde, ohne dass man die Fenster vergrössert hätte, vermehrte er selbstverständlich noch die Dunkelheit. Indes mit voller Gutheissung durch den spanischen Geschmack. Denn was derselbe forderte, das war nicht klare Einsicht in den Gliederbau und die Raumökonomie, sondern vor allem »Stimmung«. Und in der That, solche zu erwecken, sind die spanischen Binnenarchitekturen mit dem Kontrast ihres schwimmenden Halbdunkels gegen die grelle Deutlichkeit der sonnenbeschienenen Aussenwelt in hohem Grade angethan; sie machen uns beim Eintritt geheimnisvoll erschauern, enthüllen uns langsam die Folge malerischer Bilder, führen uns leise zu träumerischer Ruhe hinüber.

Echt spanisch und eines der vielen Momente der Uebereinstimmung mit der orientalischen Gefühlsweise ist die Vernachlässigung der Aussenansicht. Im ersten Entwurf waren zwar regelmässig Türme, Fassaden, Portale und was sonst die nordischen Vorbilder forderten, vorgesehen. Ausgeführt sind sie immer nur fragmentarisch. Mit der Zeit setzten sich dann an den Körper der Kirche in regelloser Anhäufung Kapellen, Sakristeien, Kapitelsäle, Höfe, Wohnungen der Geistlichkeit, meist auch sie als Aussenarchitektur ganz unansehnlich und nicht einmal von malerischer Wirkung. Dass die organische Vollkommenheit eines Gebäudes gleichmässige Belebung des Inneren und Aeuseren verlange, ist den Spaniern nie zu Bewusstsein gekommen.

Bezeichnenderweise haben die spanischen Kathedralen auch niemals von den Kreuzgängen lassen wollen, deren Beseitigung gerade die Hochgotik Frankreichs, Deutschlands, Italiens als etwas für die Würde einer Kathedralkirche höchst wünschbares ansah. Sie sind, neben der Capilla mayor und dem Trascoro, die Lieblinge der geistlichen Bauherren; meist von sehr ausgedehntem Grundriss, weit und hoch gewölbt, angefüllt mit Grabdenkmälern und sonstigem Schmuck, voll poetischen Reizes, sicher eine Haupteigentümlichkeit und ein Hauptruhm des spanisch-gotischen Stils. Die wichtigsten sind: aus dem 13. Jahrhundert bei den Kathedralen von Tarragona, Burgos, Salamanca, Leon; aus

dem 14. bei den Kathedralen von Toledo, Avila und Barcelona; vom Ende des 15. und Anfang des 16. bei den Kathedralen von Segovia, Sigüenza, bei S. Esteban in Salamanca und S. Juan in Toledo.

Ganz schwankend sind die Gewohnheiten in Bezug auf die Türme. Einzelstehende Kampanilen, oft mächtig grosse, sind in allen Landschaften und allen Jahrhunderten das Gebräuchlichste. Das Motiv der Fassadentürme kam mit der französischen Hochgotik und mit ihr ging es wieder. Vollständig durchgeführt ist es nur zweimal: in schweren, fast an den Festungsbau erinnernden Formen an der Kathedrale von Sigüenza und in den nach einer langen Pause durch einen dazu herbeigerufenen deutschen Meister aufgesetzten Helmen von Burgos, einer prunkenden, aber schwunglosen Leistung, die nur in Spanien zu Ruhm gelangen konnte. Das spezifisch spanische Paradestück für die Aussenarchitektur ist der Vierungsturm *(Cimborio)*. Er hat in erster Linie einem Bedürfnis der Binnenarchitektur, als Laterne, zu genügen. Aber es gefiel auch, ihn in phantastischer Pracht über der breiten Masse der Dächer schweben zu sehen. Ausgezeichnete Beispiele aus der Uebergangsepoche finden sich in Salamanca, Zamora, Toro, Tarragona. Die klassischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts kennen ihn nicht. Aber seit dem 14. Jahrhundert darf er wieder nicht fehlen. Die Cimborios von Valencia und Burgos, letzterer schon mit Renaissancebeimischung, sind mit Recht berühmt.

Mit den Fassaden ging es ähnlich wie mit den Türmen. Nur bei hinreichend starker Einwirkung des Auslandes kamen sie zu stande. An den Kathedralen von Burgos und Leon nähern sie sich am meisten dem, was man jenseits der Pyrenäen zu sehen gewohnt war. Die von Avila und Sigüenza sind nicht bloss schlicht, sondern auch gedankenarm. In Toledo und Sevilla kann man, was gewollt war, nicht mehr erraten. Zaragoza und Barcelona haben blosse Rohmauern; Tarragona, sehr schön durch die Lage am Ende einer breiten und hohen Treppe, gibt als Vorsatzstück der sonst ungegliederten Giebelwand ein Riesenportal und darüber eine Rose. Erst der platereske Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts — Beispiele: S. Pablo in Valladolid, Sta. Cruz in Segovia, Kathedrale von Salamanca, S. Juan de los Reyes in Toledo — brachte eine Fassadenbehandlung von spezifisch-spanischer Art: betäubend reich im plastischen Schmuck, aber fehlgegriffen im Massstab und gänzlich ohne höheres Liniengefühl; es ist der an einen falschen Ort geratene Retablostil.

2. Der Uebergangsstil und die Frühgotik.

Die Anfänge der Gotik in Spanien reichen bis ins 12. Jahrhundert hinauf. Sie würden auf eine grosse und dadurch rätselhafte Selbständigkeit schliessen lassen, wollten wir sie nur auf ihre Abhängigkeit von der französischen Frühgotik prüfen. Die Aehnlichkeiten mit dieser sind verschwindend gering, die Unterschiede höchst belangreich. Aber es bleiben als mögliche Quellen noch zwei andere Schulen der primitiven Gotik, die burgundische und die angevinische, übrig. Und hier fördert die Vergleichung in der That eine Reihe von Beziehungen zu Tage, die keinen Zweifel darüber lassen, dass eben sie bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts die alleinige Basis der spanischen Uebergangsbewegung waren. Aber auch nicht nach ihrem ganzen Umfange waren sie es. Die neuen Konstruktionsformen drangen über die Pyrenäen als Begleiter der französischen Mönche, die der spanischen Kirche des 12. Jahrhunderts zu Hilfe kamen. Cluny und Cisteaux, die so oft schon von uns genannten, stehen auch hier wieder an der Spitze. Cluny besass in Spanien fünfundzwanzig Priorate, dazu eine Menge affiliierter Abteien; kaum ein Bistum gab es, das nicht im Laufe des 12. Jahrhunderts einen oder mehrere Cluniacensermönche unter seinen Hirten gehabt hätte. Seit der Mitte des Jahrhunderts trat daneben der Orden von Cisteaux mächtig hervor. Es empfing also Spanien die primitive Gotik aus denselben Händen, die schon seine letzte romanische Epoche beherrscht hatten. Sie erschien damit nicht als etwas eigentlich Fremdes, das sich von dem vorgefundenen alten Stil entweder abgesondert hätte, wie in Italien, oder einen Kampf der Geister heraufführte, wie in Deutschland, sondern als eine wohlvorbereitete, ganz natürliche Wendung. Bis an den Ursprung, d. i. bis nach Burgund, reichten die Beziehungen indes nur selten hinan. In der Hauptsache sind es die südfranzösischen Filiationen der genannten Orden, die ihre Bauleute an Spanien abgaben. Immerhin ist die burgundische Grundsubstanz noch zu erkennen, aber sie hat sich mit languedoquischen und aquitanischen Zusätzen, ja sogar einigen angevinischen, vermischt.

Wie Südfrankreich, so war auch Spanien an das Tonnengewölbe gewöhnt: die Auseinandersetzung zwischen diesem und dem Kreuzrippengewölbe, und in Verbindung damit der Kampf zwischen Hallenanlage und Basilika wurde das Hauptthema der Uebergangs-

Das künstlerisch bedeutendste Werk der Epoche ist die Kathedrale von TARRAGONA, der Metropole Kataloniens (Taf. 147, 522). Sie ist zugleich ein lehrreiches Beispiel für die in Rede stehende Abwandelung. Eine zu Beisteuern auffordernde päpstliche Bulle vom Jahre 1131 deutet auf die Zeit, in welcher der Unterbau der Ostpartie und der herrliche Kreuzgang entstanden. Die Hauptbauzeit der Kirche dürfte nicht früher als in die letzten drei Decennien des Jahrhunderts zu setzen sein. Der Kreuzgang zeigt die grösste Aehnlichkeit mit dem des languedoquischen Cistercienserklosters Fontfroide. Von dort aus waren Poblet und Santa-Creus, nicht weit von Tarragona, gegründet und wahrscheinlich durch deren Vermittlung hat auch die Kathedrale ihren Baumeister[1]) empfangen. Von den Gewölben der Kirche sind die ältesten die der Kreuzflügel: zugespitzte Tonnen mit untergelegten Rippen. Dieselben, aber später zu Kreuzgewölben umgebaut, im Chor. Als das Langhaus an die Reihe kam, war die Entscheidung bereits zu Gunsten der letzteren Form gefallen. Indessen ist nicht zu übersehen, dass die Pfeiler in ihrer unerhörten Mächtigkeit in einem dem Kreuzrippengewölbe noch fremden Sinne konzipiert sind. Die breiten Flächen ihres viereckigen Kerns haben als Vorlagen gekuppelte Dreiviertelsäulen — wieder ein an Fontfroide (Taf. 127) erinnerndes Motiv. Von den schweren und dunkeln Massen der Schiffe steigt der Raum- und Beleuchtungsrhythmus in einer wundervollen Klimax zur reich befensterten Vierungskuppel auf. Diese ist unerlässlich zur Vollendung des Systems. Platte Terrassendächer. Keine Strebebögen. Alles in allem hat das wenige, was an dem Gebäude gotisch ist, den ästhetischen Charakter desselben noch nicht berührt: dasselbe in seiner ernsten Massenwirkung kann nur romanisch genannt werden. — Genaue Wiederholungen bieten die Kathedralen von LERIDA (Taf. 147) und TUDELA. Die erstere ist, obgleich sie noch Rundbogenfester hat, erst 1203 begonnen, also sicher nach Tarragona kopiert. Zweifelhafter ist das Verhältnis beim anderen Bau; es liegt ein frühes Weihedatum, anno 1188, vor; aber von Absichten auf Tonnengewölbe ist keine Spur; sollte vielleicht die Kirche von Tudela das Muster für die jüngere Bauepoche von Tarragona gewesen sein? Zu bemerken ist noch, dass sie, obgleich für regulierte Chorherren erbaut, die cisterciensische Choranlage aufgenommen hat, was nebst den an Burgund gemahnenden Zierformen einen deutlichen Hinweis der Herkunft gibt.

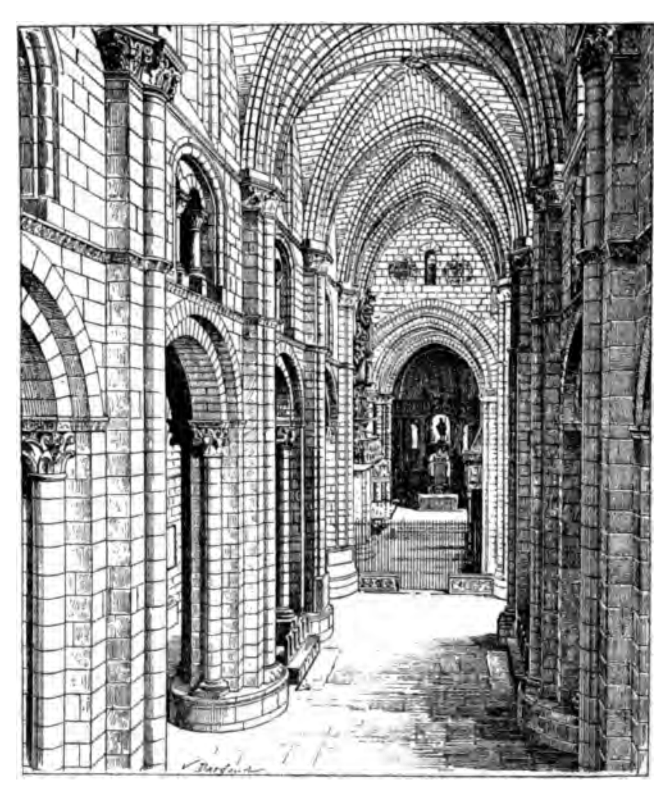
In loserem Zusammenhang mit der obigen Gruppe steht die Kathedrale von SIGÜENZA (Neukastilien, nahe der Grenze von Aragon). Um

[1]) Der in dieser Stellung anno 1256 verstorbene Frater Bernardus kann allerdings nur die letzten Vollendungsarbeiten geleitet haben.

in die Absichten der Bauführung, die mehrmals gewechselt haben, Klarheit zu bringen, wäre eine eingehendere Untersuchung, als wir sie anstellen konnten, nötig. Ohne weiteres deutlich ist die Unterscheidung von zwei Bauperioden im Langhause (Taf. 510, 522). Der jüngeren gehört der Lichtgaden des Mittelschiffes an, der älteren die Pfeiler bis zum Arkadenkämpfer und die mit ungewöhnlich grossen Rundbogenfenstern versehenen Seitenschiffe. Ihre sehr breite und hohe Anlage erinnert lebhaft an die Disposition einer Hallenkirche; dasselbe thun die Pfeiler, deren Kapitelle allseitig herumgeführt sind, in einer Weise, als sollten unmittelbar von ihnen Rippen und nicht Dienste eines Obergeschosses ausgehen. Die letzteren, wie sie jetzt sind, haben denn auch nur ungenügend Platz gefunden. Die Gewölbe der Abseiten steigen kuppelartig. Offenbar spricht vieles für einen ursprünglich beabsichtigten Hallenbau; wohl in ähnlichem System, doch schwerfälligeren Proportionen, wie die Kathedrale von Poitiers (Taf. 109). Im 12. Jahrhundert haben mehrere Franzosen, darunter auch einer aus Poitiers, den Stuhl von Sigüenza innegehabt. — Wohl noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts wurde mit dem Plan gewechselt. Zunächst erfolgte ein Umbau des Chors. Er bleibt infolge eines noch späteren (16. Jahrh.) undeutlich, nur so viel sieht man, dass er aus dem bisher betrachteten Formenkreise herausfällt. Nicht minder die sechsteiligen Gewölbe des Transepts. In die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gehört die basilikale Gestaltung des Hauptschiffes. Mit Benützung des flachen Terrassendaches der Seitenschiffe konnte die Ueberhöhung eine sehr geringe bleiben. Trotzdem wäre es ein leichtes gewesen, die Fensteröffnungen grösser zu machen; allein die Spanier liebten die Helligkeit nicht.

Aehnliche Wege ging die Entwicklung im Nordwesten der Halbinsel. Auch hier hatte die Gewölbearchitektur der romanischen Zeit die südfranzösische Hallenanlage sich angeeignet, teils in der einfachen Fassung, teils mit der auvergnatischen Modifikation (S. Jago do Compostella, S. Isidore in Leon, mehreres in Oviedo). Die Kathedrale von LUGO (1129—1177), nach dem Muster von Santiago begonnen, zeigt noch im Laufe des Baues eine leichte Wendung zum Gotischen. Die Emporen erhielten Kreuzgewölbe anstatt der Halbtonnen des Vorbildes, im Haupt- und Querschiff dagegen blieb man bei Tonnen, nur dass sie jetzt einer stark zugespitzten Linie folgten. — Eine einfache Hallenkirche mit drei parallelen Tonnengewölben und gotisierendem Detail ist S. Maria in CORUNNA. Die Fortdauer der Hallenanlage in Portugal wird uns später beschäftigen. — In den Bauten Kastiliens vom Ende des 12. Jahrhunderts hat das Kreuzgewölbe gesiegt, aber die Spuren des Kampfes mit dem Tonnengewölbe sind überall

sichtbar. Im gegenwärtigen Bestande zeigt sich die letztere Form nur noch in der Kollegiatkirche von TORO, die indes nicht die älteste dieser Gruppe ist. Als solche hat S. VICENTE in AVILA zu gelten (Taf. 147). Gewaltig starke und dicht gestellte Pfeiler tragen in den Seitenschiffen Gratgewölbe und darüber Emporen. Das Transept hat Tonnengewölbe, das Hauptschiff Kreuzrippen, die aber erst aus dem



San Vicente in Avila.

13. Jahrhundert sind. Eine Kopie von S. Vicente, nur mit Ausschaltung der Emporen, ist S. PEDRO in derselben Stadt; die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs hier ebenfalls jünger. In beiden Fällen weist das System auf ursprünglich beabsichtigte (möglicherweise auch ausgeführte und nachher umgearbeitete) Tonnengewölbe, also eine Hallenanlage. — Aehnlich, doch etwas fortgeschrittener ist das System der alten Kathedrale von SALAMANCA (Taf. 150); hier dürften die Kreuzgewölbe schon von

Anfang an geplant gewesen sein, wenn gleich die Haltung des Ganzen sich ihnen noch nicht recht anzupassen verstanden hat. — Wieder einen Schritt vorwärts macht die Kathedrale von ZAMORA: die Arkaden weiten sich, sämtliche Bogen, auch die der Fenster, sind spitz, die Gewölbe entwickeln sich organisch aus den Pfeilern; kurz, es entsteht ein der Kathedrale von Tarragona ähnliches System. Aehnlich eine zweite Kirche in Zamora, S. Maddalena. — Die Mittelschiffsgewölbe von Salamanca und Zamora unterscheiden sich von den, wie gesagt, jüngeren der Kirchen von Avila durch ihre kuppelförmige Anlage mit konzentrischen Fugen. Dieselbe Form, mit acht Kreuzrippen, in den Seitenschiffen von Toro. Sie war im Anjou und Poitou ausgebildet, aber auch schon in das südliche Aquitanien und bis ins Languedoc (Kreuzgang von Fontfroide) vorgedrungen. Ganz angevinisch ist ferner die Deckung eines viereckigen Raumes mit einer achtseitigen Rippenkuppel auf Hängezwickeln in der merkwürdigen Capilla de Talavera am Kreuzgang von SALAMANCA und über der Vierung von S. Pedro in AVILA. Beispiele für die Fortdauer der achtrippigen Domikalgewölbe im 13. Jahrhundert geben eine Kapelle am Nordtransept der Kathedrale von BURGOS und die Chorkapellen der Abteikirche LAS HUELGAS (Taf. 192); für das 14. Jahrhundert die kleine einschiffige Kirche S. Saturnin in PAMPLONA (Taf. 507).

Das einzige Beispiel nordfranzösischen Einflusses in dieser Epoche bietet die Kathedrale von AVILA. Der Chor mit doppeltem Umgang folgt dem Schema von St. Denis; ebendahin weisen das vierteilige System des Aufbaus und die sechsteiligen Gewölbe. Indes hatten die Fortsetzer des Baus vom zweiten Geschoss an keine unmittelbare Kenntnis mehr von den französischen Vorbildern; sie fallen in romanische Formen zurück. Die von den spanischen Autoren angegebene Erbauungszeit 1292—1352 passt nur auf das viel entwickeltere Langhaus (Taf. 523). Die flachen Dächer der Seitenschiffe waren zu starker Durchbrechung der Obermauern benutzt; später jedoch hat man sie grossenteils wieder geschlossen. Das seltsame Masswerk ist im Geiste des Mudejarstils komponiert.

Zusammenfassend gewinnen wir für beide hier betrachteten Denkälergruppen, die aragonisch-katalanische, wie die kastilische, folgende :meinsame Merkmale. Die Hallenanlage und das Tonnengewölbe sind ›erwunden, aber ihre Nachwirkung dauert fort: hohe Seitenschiffe it platten Steindächern; geringe Ueberhöhung des Hauptschiffes; ›er der Vierung eine Laternenkuppel (span. *Cimborio*), und mit deren ilfe Konzentration der im übrigen schwachen Beleuchtung auf den ltarraum; das letztere Motiv ist für den ernsten, feierlich gesammelten

Eindruck wesentlich. Es ist kein einziger Bestandteil in dieser Mischung, der nicht von jenseits der Pyrenäen herkäme; aber die Mischung als Ganzes hat doch einen eigentümlichen Charakter angenommen, den man wohl spanisch wird nennen müssen.

Man wird dessen erst recht inne, wenn man die unmittelbaren Cisterzienserkirchen zum Vergleich nimmt. Diese geben den allgemeinen Typus der Ordensbauten in südfranzösischer Färbung, ohne den geringsten spanischen Beisatz, weshalb wir in gegenwärtigem Zusammenhang nicht mehr auf sie zurückzukommen brauchen.

3. Hochgotik nordfranzösischer Richtung.

Von der Frühgotik zur Hochgotik Spaniens führen keine Zwischenstufen. Wenn die zweite als durchaus neu und andersartig erscheint, so erklärt es sich daraus, dass die Bauschulen, von denen aus die erste gespeist worden war, die burgundische und angevinische, im Anfang des 13. Jahrhunderts ihrer Selbständigkeit verlustig gingen. Es ist merkwürdig zu sehen, wie geschwind nunmehr, mit Ueberspringung des französischen Südens, die nördliche Schule ihre Machtsphäre über Spanien ansdehnte. Zwei Gründungen ersten Ranges, mit denen König Ferdinand der Heilige dem Glanze seiner Regierung einen Ruhmestitel hinzufügen wollte, bezeichnen mit aller Schärfe die veränderte Lage: die Kathedrale von Burgos, begonnen 1221, und die von Toledo, begonnen 1227.

Die Kathedrale von Burgos (Taf. 511) gilt dem populären Urteil als die Perle der spanisch-gotischen Kirchenbaukunst. In Wahrheit ist damit teils zu viel, teils noch nicht genug gesagt. Rein architektonisch genommen ist das Gebäude weder sehr spanisch, noch auch das beste seiner Art auf spanischem Boden. Hingegen durch die Vollständigkeit, mit der es sein altes historisch erwachsenes Inventar an Mobilien und Dekorationsstücken erhalten hat, bietet es den Typus einer vornehmen Kathedrale am Schluss des Mittelalters in einem so reichen Bilde, wie es in Spanien höchstens noch in Toledo, sonst aber in ganz Europa nicht mehr zu finden ist. Wir müssen indessen die Welt der Accessorien hier beiseite lassen. Fassen wir das Gebäude als solches ins Auge, so zeigt es einen rein französisch schulgerechten Entwurf in etwas handwerksmässiger Ausführung. Der 1221 begonnene Bau schritt schnell voran: 1230 nahm das Kapitel von ihm Besitz, d. h. zunächst doch nur vom östlichen Teile; 1238 soll er

vollendet gewesen sein. Er war der Lohn für die dem König vom Bischof Don Maurizio geleisteten Dienste. Derselbe stammte, wie eine jüngere Ueberlieferung behauptet, aus den englischen Provinzen Westfrankreichs. Auf einer Gesandtschaftsreise nach Deutschland im Jahre 1219, die ihn auch an den Hof der Königin Blanca von Frankreich, einer Schwester Ferdinands, führte, hat er die Kathedrale von Paris eben vollendet gesehen, wahrscheinlich auch einige der noch im Bau begriffenen aus der jüngeren Generation. Aus welcher besonderen Gegend Frankreichs der planentwerfende Baumeister gekommen ist, lässt sich nicht sagen. Die Anlage schliesst sich in eklektischen Formen den hochgotischen Kathedralen mittlerer Grösse mit dreiteiligen Systemen an. Der Langchor hat nur drei Schiffe, das Transept nur eines; die tiefen, ein fast regelmässiges Sechseck beschreibenden Chorkapellen (von denen nur eine einzige den spätgotischen Anbauten nicht gewichen ist) und die fünfrippigen Gewölbe des Umgangs finden ihre nächsten Analogien in der Normandie (Kathedralen von Rouen und Coutances). Der Langchor hat glatte Rundpfeiler, die entsprechenden Wanddienste fallen in romanische Erinnerungen zurück. In den Vorderschiffen sind die Achsenabstände etwas grösser und sind die Pfeiler mit acht unter sich gleich starken Diensten besetzt, wie in der Kathedrale von Bourges. Ebendahin weist noch deutlicher das Triforium mit seinen fünf von einem einzigen Blendbogen zusammengefassten Oeffnungen. Westfranzösischen Ursprungs hinwieder ist die Scheitelrippe[1]) der Hochschiffsgewölbe und das achtteilige Gewölbe am Nordtransept. Die Oberfenster sind schmal, die Schildmauer bei weitem nicht ausfüllend und ohne harmonisches Verhältnis zum Triforium, ihr Masswerk primitiv (Taf. 576). Das Strebewerk hat doppelte Bögen. Den Raum zu beurteilen verwehrt der riesige Choreinbau (in gegenwärtiger Gestalt Spätrenaissance), nur so viel lässt sich von ihm sagen, dass er viel schlanker ist, als man es bis dahin in Spanien zu sehen gewohnt gewesen war. Unspanisch ist auch der Mangel einer Vierungslaterne; sie wurde im Anfang des 16. Jahrhunderts in prachtvollster Plateresk-manier nachgeholt und trägt zur Erhöhung der malerischen Reize des Gebäudes wesentlich bei. Die Fassade gehört grösstenteils in eine jüngere Epoche. Dagegen noch aus dem 13. Jahrhundert sind die mit Statuen geschmückten Portale des Querschiffs (Taf. 530) und der überaus prachtvolle Kreuzgang. Die Plastik ist französischen Stils mit speziellen Anklängen an Reims.

Mit französischem Massstab gemessen hat den obersten Platz unter den Kathedralen Spaniens nicht die von Burgos, sondern die von

[1]) Dasselbe Motiv in S. Maria la antigua zu Valladolid.

Leon zu beanspruchen (Taf. 510, 523). Der Grundsteinlegung durch den 1205 verstorbenen Bischof Don Manrique kann der wirkliche Beginn der Arbeiten beträchtlich später erst nachgefolgt sein; 1258 und 1273 waren sie noch im Gange; 1303 werden sie als vollendet vorausgesetzt. Die Konzeption ist, ebenso wie in Burgos, eklektisch; aber während dort die Schulung der ausführenden Kräfte zu wünschen übrig liess und mancherlei Stilwidrigkeiten mit einliefen, ist hier alles nicht nur korrekt, sondern wirklich verstanden, leicht, frei, geistreich. Der Chorgrundriss steht dem von Burgos nahe, die ungewöhnliche Lage des Schlusssteins im Gewölbe des Hochchors erinnert wieder an Normännisches (Seez, Bayeux). Normännisch ist auch der Laufgang unterhalb der Seitenschiffsfenster und das Masswerk der Oberfenster. Indes der Grundriss und der allgemeine Charakter des Gebäudes ist doch mehr durch die französische Schule bedingt, die brillante Vorhalle speziell durch Chartres. Die Kathedrale von Leon ist von allen spanischen die einzige, die sich zu vollständiger Auflösung der Wandflächen im französischen Sinne entschlossen hat. Sie sind aber nachträglich — man sieht, wie sehr das dem spanischen Geschmack widerstrebte — zum Teil wieder zugemauert; in den Seitenschiffen bis hinauf zum Ansatz des Fensterbogens, im Hochschiff in seitlicher Verkürzung, dergestalt, dass die sechs Oeffnungen des Triforiums und der Ober fenster auf vier reduziert wurden. Die Vierungslaterne fehlt wiederum.

Eine dritte nordspanische Kathedrale dieser Zeit ist die von Tarazona in Aragon, begonnen 1235, im 15. und 16. Jahrhundert bis zur Unkenntlichkeit umgebaut. Der Grundriss (bei Street) mit quadratischen Feldern im Mittelschiff und schmaloblongen in den Abseiten erinnert sehr an die benachbarte Cistercienserkirche Veruela (Taf. 192), weshalb uns zweifelhaft ist, ob Tarazona überhaupt hierher, d. i. zur nordfranzösischen Einflusssphäre zu rechnen sei.

Die uns vorliegenden Verzeichnisse kleinerer Kirchen des 13. Jahrhunderts sind mager, und was wir davon zu sehen bekommen haben, in Burgos und Valladolid, zeigt das System der Kathedralen in verflachender Reduktion.

In Neukastilien, auf einem Flächenraum so gross wie das Königreich Baiern, hat bis zum Schluss des Mittelalters die einzige Kathedrale von Toledo die übrige Leere aufzuwiegen (Taf. 511, 524). Von Baudaten kennen wir nur das der Grundsteinlegung 1227. Dass die Kirche 1290 vollendet gewesen wäre, folgt aus der Grabschrift des Meisters Petrus — »qui templum construxit« — zwar nicht mit Notwendigkeit, stünde aber mit den Stilformen nicht in Widerspruch. Der entwerfende Meister kann jener Petrus Petri, dessen Namen die Spanier unbefangen mit Pedro Perez übersetzen,

schwerlich gewesen sein, weshalb uns auch die, nach den Umständen unentscheidbare, Frage nach seiner Nationalität gleichgültig sein kann. Sicher vermochte im Jahre 1227 nur ein Franzose im Besitze derjenigen Kenntnisse zu sein, die der Plan von Toledo verrät. Denn derselbe ist klärlich aus der Bauhütte von Lemans hervorgegangen, zum Bau von Lemans wurden aber erst 1217 die Vorbereitungen getroffen. Wie in Lemans geht in Toledo die Generalidee auf die Kathedrale von Bourges zurück — nicht, wie oft behauptet ist, auf die Kathedrale von Paris —, aber die sehr eigenartigen Verbesserungen in der Disposition der Gewölbe des Chorumganges stimmen aufs genaueste mit Lemans, während der Kapellenkranz wieder dem Muster von Bourges näher bleibt. Ebenfalls im Anschluss an Lemans hat nur der Umgang ein Triforium, der Hochchor keines. Diese Ostpartie ist der schönste Teil des Gebäudes und würde vollkommen heissen können, wenn nicht die Ausführung des Details an Lebendigkeit und Feinheit viel zu wünschen übrig liesse; im Triforium haben sich sogar moreske Zackenbögen eingeschlichen. Das Langhaus, wenn auch lange nach dem Abgang des ersten Meisters ausgeführt, ist dessen allgemeiner Idee treu geblieben, sogar mit Wiederholung des am Urbilde begangenen Fehlers, dass die äusseren Seitenschiffe breiter sind als die inneren (Taf. 376). Die Anpassung an das spanische Gefühl liegt allein in den Proportionen, in der sehr beträchtlichen Herabsetzung des Höhenfaktors (diese Veränderung erleichtert durch die flachen Dächer). Es entsteht dadurch eine ruhige, gemessene Weiträumigkeit, die zu der hochgespannten und erregten Stimmung der Vorbilder in bedeutsamen Gegensatz tritt. Spanisch sind weiter die viel stärkeren Pfeiler; der gedrungenen Raumproportion stehen sie wohl an, aber die Durchblicke allerdings leiden unter ihnen. Das Strebewerk durfte dank der geringeren Höhe vereinfacht werden.

Dass die Kathedrale von Toledo sich den Querschnitttypus gerade von Bourges und Lemans aneignete, kann durch den zufälligen Umstand der Herkunft des Meisters bedingt gewesen sein; es kann aber auch eine bestimmte Ueberlegung auf diese Wahl geführt haben, die richtige, dass dieser Querschnitt der geeignetste war, die Raumstörung durch die Chorschranken (vgl. S. 446) zu mildern. In jedem Fall war damit ein Vorbild geschaffen, das auf die Entwicklung der spanischen Kathedralen späterhin, wie wir glauben, grossen Einfluss gewann.

Geraume Zeit freilich musste noch verstreichen. Im weiteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts wie im ganzen 14. haben die Spanier mit den Geschenken des französischen Genies schlecht gewuchert. Mehrere Kathedralen wurden wohl hie und da noch begonnen — Badajoz 1258, Valencia 1262, Palencia 1321, Murcia 1353, Oviedo 1388 —, aber

alle blieben Fragmente, die erst der regere Baueifer des 15. Jahrhunderts weiterführte, in sehr verändertem Geiste.

4. Hochgotik südfranzösischer Richtung.

Durch kraftvolle Unternehmungslust und selbständige Gedankenerzeugung allen übrigen Teilen der Halbinsel im Bauwesen voraus war Katalonien. Allerdings gilt diese Landschaft den Kastilianern noch heute als eine Art Ausland, und im Mittelalter war sie das vollkommen. Vor alters viel gründlicher romanisiert als die Binnenlandsbewohner, standen die Katalanen in Sprache, Sitte, geistiger Anlage und fortlaufendem Verkehr den Südfranzosen nahe. Hierhin gravitierte auch die katalanische Baukunst. Aber nicht so, dass man von Abhängigkeit reden dürfte: es ist nur dieselbe Grundstimmung diesseits wie jenseits der Pyrenäen. Also eine Auffassung der architektonischen Schönheit wesentlich als Raumschönheit mit der speziellen Richtung auf Einheit des Raumbildes bei grandiosen Massverhältnissen und kühnster Ausnutzung der konstruktiven Möglichkeiten; alle übrigen Interessen treten dahinter zurück.

Die schöpferische Epoche dieser Schule liegt im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Das ihr eigentümliche System tritt, soviel wir bis jetzt sehen können, unvorbereitet in so starker Originalität hervor, dass nur ein Meister ersten Rangs sein Urheber gewesen sein kann. Wo wir ihn zu suchen haben, wissen wir indessen nicht. Denn drei Bauten von gleichgrosser Bedeutung, die Kathedralen von Barcelona, Gerona und Palma (auf Malorca) müssen sich um die Priorität streiten.

An der Kathedrale von Gerona waren die Arbeiten im Jahre 1310 eröffnet; 1312 fasste das Kapitel Beschluss über einen neuen Chor »et circumcirca ipsum novem cappellae«, also die gegenwärtige Anlage; 1316 erste Erwähnung des leitenden Meisters Enrique von Narbonne; 1346 Vollendung des Chors, worauf langer Stillstand. Die Kathedrale von Barcelona wurde laut Inschrift 1298 begonnen, kann aber zunächst nur langsam vorgerückt sein, da 1329 an der Querschiffsfassade gebaut und die Krypta gar erst 1339 beendet wurde. Die Annahme, dass erst der 1318 berufene Meister Jayme (Jacobus) Fabre von Malorca den endgültigen Plan gemacht habe, könnte unter diesen Umständen wohl das Richtige treffen. Nun gleichen sich aber die (zunächst allein in Betracht kommenden) Chorgrundrisse von Gerona und Barcelona wie ein Ei dem anderen und es entsteht die Frage: Wer ist

der Erfinder? Der von Narbonne oder der von Malorca? Bisher hat man sich für letzteren entschieden, indem auf die grosse Aehnlichkeit der Kathedrale von Barcelona mit der von Palma hingewiesen wird. Ein triftiger Beweisgrund, wenn die Priorität der von Palma feststünde. Aber wir haben kein Datum, das dafür spräche, wissen bis jetzt nur das eine, dass noch 1380 an ihr gebaut wurde. Jayme Fabre aber wird in dem Schriftstück von 1318 als Erbauer der Dominikanerkirche von Palma genannt, von der Kathedrale ist nicht die Rede. Endlich trifft die Aehnlichkeit zwischen den Anlagen von Barcelona und Palma nur für das Langhaus zu. Der Chor von Barcelona dagegen, d. i. der Teil, der allein mit Sicherheit für Jayme in Anspruch genommen werden kann, ist dem von Palma ebenso unähnlich, als er dem von Gerona ähnlich ist. Dieser aber war schon sechs Jahre vor Jaymes Ankunft in Barcelona entworfen! Eine sichere Entscheidung ist in dieser verwickelten Frage so lange nicht zu fällen, als wir für die Zeitstellung der Kathedrale von Palma keinen Anhalt haben. Einstweilen spricht die überwiegende Wahrscheinlichkeit für die Entstehung des Systems in Gerona. Vollständig gewürdigt kann es aber nur in Barcelona werden, weil es nur hier gleichmässig durchgeführt ist.

Der Grundriss erinnert, wenn wir ihn genetisch erklären wollen, in der allgemeinen Konfiguration am meisten an die im Jahre 1282 begonnene Kathedrale von Alby; ebenso die Anlage einer Empore über den Langseitskapellen, obschon hier aus chronologischen Gründen an eine Beeinflussung nicht gedacht werden kann. Verschieden ist dagegen die Anlage der Gewölbe: in Alby ist der 18 m breite Raum mit einem einzigen Gewölbe überspannt, in Barcelona ist bei 26 m Weite dreischiffige Teilung und Ueberhöhung des Mittelschiffs eingetreten. Aber es wäre ein inhaltsloser Name, wenn man die Kathedrale von Barcelona deshalb als Basilika klassifizieren wollte. Sie verfolgt eine Raumidee, die von derjenigen der Basilika sich weit abwendet: nicht kontrastierende Auseinanderlegung des Raumes, sondern Beseitigung alles Trennenden ist das mit unerhörter Kühnheit der Mittel verfolgte Ziel. Die Pfeiler sind so dünn, die Arkadenspannungen so weit, dass man die Schiffe kaum noch als gesonderte empfindet; die an sich geringe Ueberhöhung des Mittelschiffs wirkt in der Verkürzung noch geringer; die Vielheit der Teilungen entlang der Seitenwand bringt die Einheit und Grösse des Hauptraumes um so stärker zu Bewusstsein. Der Gesamteindruck ist überraschend neu, besonders der Ausblick auf den Chor, dessen Umgang die gleiche Höhe mit den Abseiten des Langhauses hat, aber da die Emporen fehlen, volleres

Licht einfallen lässt. Die Finsternis, in welche jetzt das Langhaus getaucht ist, war so tief vom Baumeister nicht beabsichtigt, sie ist Schuld des Glasmalers.

Von der Kathedrale von GERONA sagten wir schon, dass uns ihre Ostpartie eher eine Vorstufe als eine Nachahmung der barcelonensischen zu sein scheint.

Weitergeführt in etwas abstrakter Grossartigkeit ist die Idee in STA. MARIA DEL MAR in Barcelona (Taf. 508, 518). Das Hauptschiff noch breiter und die Achsenabstände dieser Breite gleichgesetzt, die Ueberhöhung verringert, die Emporen über den Kapellen in Wegfall gebracht. Baubeginn 1328. Im gleichen Jahr die Kollegiata von MANRESA (Taf. 508, 517). Das Hauptschiff wiederum verbreitert, die Abseiten ganz untergeordnet, die Wirkung der eines einschiffigen Saales schon sehr nahe. Manresa lässt mit seinen 18,30 m Achsenweite alle Kirchen des spanischen Festlandes hinter sich, wird aber von der Kathedrale von PALMA noch übertroffen.

Die Geschichte dieser Kirche, die zu den grossräumigsten des ganzen Mittelmeergebietes gehört, ist erst wenig aufgehellt. Im Werke des Erzherzogs Ludwig Salvator über die Balearen finden wir die Angabe, der Bau sei von Osten her im Jahre 1375 bis zur zweiten Kapelle vorgerückt und 1380 der entsprechende Teil der Hochschiffsgewölbe ausgeführt werden. Der Grundriss kombiniert das Langhaus der Kathedrale von Barcelona mit dem einfacheren Chor von S. Jean in Perpignan und S. Vincent in Cacassonne, der Querschnitt aber wiederholt, nach Abzug der Kapellen, mit einer Genauigkeit, die jeden Gedanken an Zufall ausschliesst, die Hauptmasse des Domes von Florenz! Lichte Weite insgesamt in Palma 39,5 m, in Florenz 39,5 m; Achsenweite des Mittelschiffs in Palma 19,5, in Florenz 19,5; Gewölbeschluss des Mittelschiffs in Palma 22 m, in Florenz 21 m; desgleichen in den Seitenschiffen in Palma 28 m, in Florenz 26,5. Die analogen Bauteile in Florenz wurden 1357 begonnen.

Ganz folgerichtig endet die Glanzzeit der katalanischen Baukunst mit einer einschiffigen Anlage von reinem Typus. Es ist das Langhaus der Kathedrale von GERONA (Taf. 508, 516).

Der vom Kapitel berufene Architekt hatte Aenderung des alten Planes in diesem Sinne vorgeschlagen, eine Kommission von zwölf angesehenen Meistern hatte im Jahre 1416 darüber zu beraten. Ihre ausführlich motivierten Voten haben sich erhalten. Sieben Stimmen sprachen sich für Fortführung mit drei Schiffen aus, wesentlich um

mit dem Chor im Einklang zu bleiben; die anderen fünf verlangten Zusammenziehung in ein einziges Schiff, indem sie versicherten, dass ein solches nicht nur weniger Zeit und Kosten beanspruchen, sondern auch *solemnius, notabilius et proportionabilius capiti dictae ecclesiae jam incepto* sein werde. Das Kapitel gab dieser Minorität nach und so entstand das heute bestehende Schiff, mit seinen 22,25 m im Besitz der grössten Gewölbespannung, die das Mittelalter irgendwo hervorgebracht hat[1]. *Proportionabilis* ist die Verbindung mit dem Chor gewiss nicht, aber bei aller Seltsamkeit doch auch nicht so unversöhnlich im Gegensatz als man meinen möchte. Für sich betrachtet macht der Plan des Langhauses es wohl begreiflich, dass er die grössten Erwartungen hervorrief. Denn mit den gigantischen Abmessungen verbindet sich eine glückliche Raumproportion zu einem Gesamteindruck von hoher Würde. Aber gleichwohl muss man gestehen, dass das gotische System, wenn es auch die materielle Bewältigung der Aufgabe leichter machte als irgend ein anderes, formal nicht zu ihr passt, wenigstens das spätgotische mit seiner schwächlichen Körperlichkeit. Die romanischen Lösungen der provençalischen, die frühgotischen der angevinischen Schule haben unleugbar ein Mehr an innerer Grossheit.

Mit der in Gerona besiegelten Parteinahme für den einschiffigen Saal waren inzwischen die Kirchen sekundären Ranges schon vorausgegangen.

Die Stadt Barcelona besitzt mehrere dieser Art. Die früheste (angeblich beg. 1327) die Klosterkirche Pedralbas; die stattlichste die Pfarrkirche S. Maria del Pi (Taf. 507), Anfang saec. 15 noch im Bau; ihr sehr ähnlich S. Justo y Pastor; S. Jayme mit Emporen.

Bauwerke aragonischen und katalanischen Stils finden sich öfters auf Sizilien, ja bis in die Levante; doch ist von ihnen, da es Paläste sind, nicht Kirchen, hier nicht weiter zu reden.

5. Die Spätzeit.

Anders als in allen anderen Ländern erreicht die Entwicklung der Gotik in Spanien ihre Höhe im letzten Abschnitt ihrer Bahn. Vor allem kommt vom Anfang des 15. Jahrhunderts wieder ein spezifisch spanischer Willensinhalt zum Vorschein. Nicht mehr Katalonien nimmt den ersten Platz ein, sondern Kastilien und Andalusien. Fremder Hilfskräfte, wie des Juan Frank, des Hans von Köln mit Sohn und Enkel,

[1]) Die Constantinsbasilika 25,5 m.

der Familie Egas aus Brüssel, des Burgunders Philipp Vigarni und zahlreicher anderer, flandrischer, lothringischer und niederrheinischer Künstler, deren Namen grösstenteils vergessen sind, konnte man auch jetzt nicht entraten; aber diese mussten sich in ganz anderem Masse hispanisieren, als die französischen Meister des 13. Jahrhunderts. Die Baulust ist in stetigem Wachsen, bis sie unter den *reyes catolicos*, Ferdinand und Isabella, getragen von einem unerhörten Aufschwung des Glückes und Selbstgefühls der Nation in ihren Zenith tritt. Sonst allenthalben in dieser Zeit in kraftlosem Siechtum oder schon tot ist die Gotik im Spanien Karls V. als Kirchenstil noch ungebrochen. Man sieht es deutlich, wie teuer sie der Nation geworden war. Sie nötigte das eindringende Renaissancedetail, sich ihrem konstruktiven Geiste und ihrem Raumorganismus so fügsam ein- und unterzuordnen, wie es ihr beim gleichen Zusammentreffen in keinem anderen Lande mehr gelungen ist. Erinnerungen an sie überlebten endlich sogar die Eiszeit des Klassicismus unter Philipp II. Noch im Anfang des 18. Jahrhunderts reichen sich Spätgotik und Rococo die Hand, um Hallenkirchen mit Bündelpfeilern und Sterngewölben zu komponieren.

Der spanische Geist hat die organische Gotik des 13. Jahrhunderts innerlich nie ganz verstehen gelernt — so wenig als später die echte Renaissance —; aber die desorganisierte Gotik der Spätzeit war ihm in hohem Grade kongenial.

Zwei Interessen, verschiedenen Ursprunges und nie zu voller Harmonie verschmolzen, gehen in dieser Spätzeit nebeneinander her. Das eine richtet sich auf Gewinnung sehr grosser Räume von thunlichst einfachem Gliederungsprinzip; es ist allen südlichen Ländern gemein, führt aber in Spanien zu eigentümlichen Raumschöpfungen. Das andere ist eine sehr starke, aber unsystematische Dekorationslust, an grösseren Gebäuden immer nur einzelne Teile erfassend, indem sie einem alten Kern »prachtvolle Auswüchse« entquellen liess; beginnend mit dem sog. *estilo florido*, einer besonders üppigen Spielart der niederländisch-französischen letzten Manier; fortgesetzt und gesteigert im »Goldschmiedstil«, *estilo plateresco*, in dem alles, was die sich auflösende Gotik handwerklich Virtuoses und naturalistisch Verwildertes, die Frührenaissance graziös Uebermütiges, die arabische Kunst träumerisch Spielendes besitzt, in das abenteuerlichste Gemenge gebracht ist, das die europäische Stilgeschichte je gesehen hat; daneben noch immer fortdauernd der Mudéjarstil. »Die Formensprache dieser drei Stile, die übrigens auch vermischt wurden, ist so verschieden wie möglich;



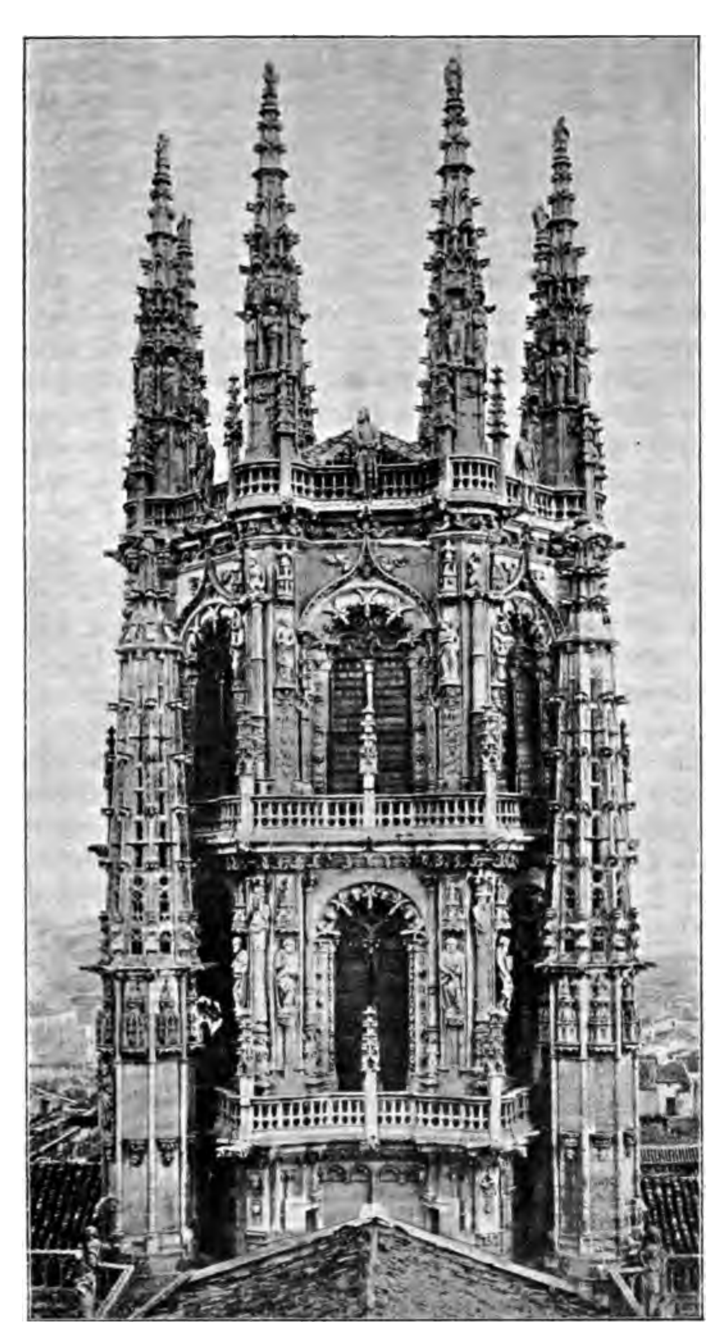
Portal von Sta. Engracia in Zaragoza als Beispiel des plateresken Stils.

das Prinzip, einfache Flächendispositionen mit möglichst reichem und feinem Schmuck zu überweben, bleibt in allen dasselbe« (Justi).

Eines der ersten Zeichen, dass die Spanier sich der französischen Vormundschaft entzogen, um auf ihre eigene Ueberlieferung zurückzugreifen, ist das Wiedererscheinen der *cimborio* oder *crucero* genannten Vierungslaterne.

Gleich am Beginn des 15. Jahrhunderts steht das berühmte Exemplar der Kathedrale von VALENCIA (oft abgebildet, u. a. bei Lübke), von Juan Frank als ein hohes, ganz in Mass- und Stabwerk aufgelöstes Oktogon erbaut; in noch französischem Formengewand die Renaissance eines altspanischen Gedankens. — Ebenfalls ein zweigeschossiges Oktogon bildete der im Jahre 1466 im Bau begriffene Crucero der Kathedrale von BURGOS. Hans von Köln hatte zum Staunen der Zeitgenossen dieses sein Werk in so luftigen Formen ausgeführt, dass es auf den darauf gar nicht berechneten Vierungspfeilern zu schweben, nicht zu lasten schien. Aber er war zu kühn gewesen: nach zwei Menschenaltern nur stürzte der Turm ein, 1539. Der Neubau, nunmehr auf verstärkten Pfeilern, währte bis 1560. Er ist in allem Wesentlichen noch gotisch gedacht, ein vielgepriesenes Wunder phantastisch kecker Konstruktion und üppigsten plateresken Zierwerks. — Aehnliches, d. h. baldigen Einsturz, erlebte man in ZARAGOZA und SEVILLA, worauf ebenfalls Erneuerungen folgten. — Die Kathedrale von BARCELONA war nach der Gewohnheit des 14. Jahrhunderts ohne Cimborio geblieben; im Anfang des 15. holte man ihn nach, mit der ungewöhnlichen Stellung am westlichen (!) Ende der Kirche.

Die Abkehr vom basilikalen Gestaltungsprinzip und somit vom klassisch-gotischen System überhaupt, womit im 14. Jahrhundert Katalonien vorausgegangen war, wurde im 15. und 16. für ganz Spanien die Losung. Das positive Ergebnis war aber ein anderes, als in der katalanischen Schule. Wenn in dieser die Abweichung auf den einschiffigen Saal hinzielte, so hier auf die Hallenanlage. Die absolute Form der letzteren wurde zwar nur in Nordspanien erreicht. Die mittleren und südlichen Provinzen fanden Wohlgefallen an einer Zwischenform, die es in keinem anderen Lande gibt, und für die es an einem eigenen Terminus fehlt: sehr breiter Grundplan, in fünf oder sieben Schiffe geteilt, davon die äusseren durch Zwischenwände in Kapellen zerlegt, das mittlere nur wenig breiter als die übrigen und auch nur wenig überhöht. Dieser Typus steht, wie man sieht, zwischen Basilika und Hallenkirche in der Mitte. Er führte zu einer beträchtlichen Vereinfachung des vertikalen Aufbaus wie des Gliederapparates überhaupt, und man muss annehmen, dass dies Ergebnis ein gewolltes



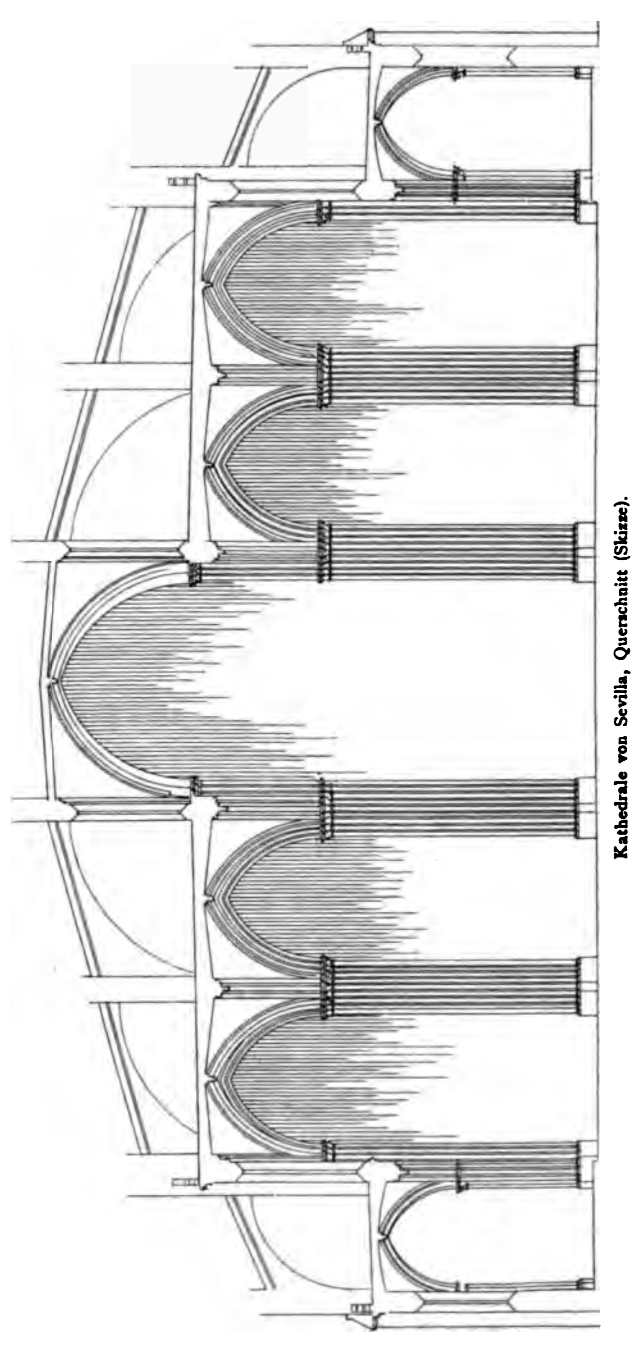
Vierungsturm der Kathedrale von Burgos.

war, denn es machte eine Grossräumigkeit möglich, die im klassischen System nur mit einem unvergleichlich grossen Aufwande von Material und Arbeit erreichbar gewesen wäre. Ebenfalls vereinfacht ist die Grundrissbewegung. Das Querhaus springt über die seitliche Fluchtlinie nicht vor. Der konzentrische Chor des französischen Schemas, den die katalanische Schule noch beibehalten hatte, verschwindet, und die Ostseite wird mit einer Reihe paralleler kleiner Apsiden oder noch einfacher mit einer geraden Mauer abgeschlossen. Diese Veränderung hat ihren guten Grund. Nach der von den Spaniern beliebten Verlegung des Chors in das Langhaus war die französische Fassung zwecklos geworden. Für die Aufstellung einer Vielzahl von Altären gaben aber die jetzt allgemein gebräuchlichen Nebenkapellen reichlichsten Ersatz. Weiterhin war die in Rede stehende Chordisposition auch bei der Querschnittgestaltung in Betracht zu ziehen. Bei normal basilikaler Höhenteilung wären die Seitenschiffe durch die hohen Chorschranken ganz isoliert worden; dank dem nunmehr gewählten System aber, in welchem die Seitenschiffe fast die Höhe des mittleren erreichten, konnte man über die Schranken weg von Seitenschiff zu Seitenschiff hinübersehen, wo nicht in Bodenhöhe, so doch auf die Gewölbe hin. Damit erhielten diese eine eigentümliche Bedeutung: erst in der Wiederspieglung auf der Decke kam der Grundplan zusammenhängend zur Erscheinung. Die Decke ist es auch, die jetzt der bevorzugte Schauplatz einer reichen Dekoration wurde. Die Spanier nahmen die nordischen Stern- und Netzgewölbe mit einer Begeisterung auf, die sonst dem südeuropäischen Kunstgebiet fremd war. Die erste Anregung könnte auf dem Wege über Westfrankreich von England hergekommen sein, später und am stärksten wirkten jedenfalls die niederländischen Vorbilder. Endlich bemerke man als etwas für die Summe der architektonischen Eindrücke gewiss nichts Gleichgültiges die starke Ablenkung des Blickes in transversaler Richtung. Die Seitenkapellen, der Trascoro und der hallenähnliche Querschnitt motivieren sich wechselseitig.

Die Kathedrale von Sevilla, Taf. 512. Sie wurde im Jahre 1403 begonnen, an Stelle der alten Hauptmoschee und mit Beibehaltung einiger Teile des Vorhofes derselben. Obgleich der Ausbau ein volles Jahrhundert beanspruchte, ist die Einheit des Planes und im wesentlichen auch die des Stiles gewahrt geblieben. Der Vorsatz des Domkapitels, eine Kirche zu bauen — *una tal y tan buena, que non haya otra su igual* —, ist, was die Grösse betrifft, erfüllt, indem

die Kathedrale von Sevilla mit dem von ihr umfassten Flächenraum selbst den Mailänder Dom, ausserhalb Spaniens den grössten gotischen, noch etwas übertrifft. Der Grundriss gibt — ohne die in der Renaissance hinzugefügte *capilla real* — ein reines Rechteck im Verhältnis 2 : 3; in fünf Schiffe geteilt; von einem Querschiff durchschnitten; allseitig, auch zwischen den Portalen der Westfront, von Kapellen umgeben. Die Höhengliederung vermeidet die stärkeren Gegensätze. In allen Schiffen waltet entschiedene und gleichmässige Aufwärtsbewegung.

Das Obergeschoss, durch das Haupt- und Querschiff ausgezeichnet wer-



Kathedrale von Sevilla, Querschnitt (Skizze).

den und das zu ihrer Beleuchtung unerlässlich ist, bleibt doch sehr untergeordnet; es misst nur ein Viertel der Gesamthöhe, und ein zwischen den Gewölbekämpfern durchlaufendes kräftiges Gesims mit Brüstung gibt ihm erst recht den Charakter eines blossen Aufsatzes. Für unser Gefühl hätte die Ueberlegenheit des Mittelschiffes in der Breite noch stärker hervorgekehrt werden sollen; doch war es sicher aus einer bestimmten Absicht, dass es nicht geschah. Die Wirkung der 1507 vollendeten, 1511 eingestürzten, dann nebst den benachbarten Gewölben erneuerten und in unseren Tagen noch einmal zusammengebrochenen Vierungslaterne kann nicht so bedeutend gewesen sein, wie an vielen anderen spanischen Kirchen. Was wir vom allgemeinen Eindruck im jetzigen, durch Baugerüste verstellten Zustande aufnehmen konnten, war der ins Strenge gehender Feierlichkeit und einer erhabenen Ruhe, wie wir sie in keinem gotischen Gebäude der Welt gefunden haben; ohne nennenswerten Abbruch durch die harte und verhältnismässig kleinliche Bildung des Details. — Der sehr individuelle Charakter der Kathedrale von Sevilla macht es nicht leicht, zu bestimmen, von welchen Erfahrungen ihr Meister ausgegangen ist. Dass der Plan die alte Moschee nachahme, ist eine öfters ausgesprochene Vermutung, die uns aber wenig einleuchten will. Was konnten die Beweggründe dazu sein? Pietätsrücksichten, welche sonst zur Beibehaltung eines älteren Grundrisses führten, doch gewiss nicht; ebensowenig der Nutzungswert der alten Fundamente, die auf eine viel geringere Last berechnet gewesen waren. Das einzige Moment der Aehnlichkeit liegt im Oblongum des Grundrisses, und dieses kommt, zumal bei Hallenanlagen, gelegentlich auch anderswo vor. (Man denke nur an die Hallenkirche par excellence, die Kathedrale von Poitiers!) So scheinen uns die oben genannten inneren Beweggründe — Wirkung des Trascoro und Streben nach Einfachheit überhaupt — eine hinlängliche Erklärung zu sein, wenn wir auch eine gewisse allgemeine Nachwirkung der Moscheen nicht in Abrede stellen wollen. Das System des Aufbaus ist aber offenbar von Toledo ausgegangen. Die einzige, wenn auch bedeutsame, Aenderung ist die, dass die äusseren Seitenschiffe mit den inneren gleiche Höhe erhalten haben.

Die Kathedrale von Salamanca, Taf. 512, 525, 526. Von den Reyes catolicos begonnen, gehört sie mit dem grössten Teil ihrer Ausführung in die Zeit Karls V. Der Entwurf wurde 1509 den Dombaumeistern von Toledo und Sevilla, Anton Egas und Alfonso Rodriguez, gemeinsam in Auftrag gegeben; die Ausführung leitete, nachdem 1512 eine Architektenkommission alles ins einzelne durchberaten hatte, Juan Gil de Ontañon; 1560 wurde der erste Gottesdienst gehalten, ganz vollendet wurde der Bau erst 1733. Er liegt Mauer an Mauer neben der alten

Kathedrale, in der Grundfläche fast sechsmal so gross als diese. Das Detail hat unvermeidlicherweise einen sehr gemischten Charakter angenommen, doch mit hinreichendem Uebergewicht der gotischen Grundfarbe. Auf die eigentliche Architektur hat der Renaissancestil keinen Einfluss gewonnen, ausgenommen die Vierungskuppel und das Fenster des Mittelschiffs. Auch ohne die oben angeführte Nachricht wäre es zu verkennen unmöglich, dass Toledo und Sevilla bei diesem Bau zu Paten gestanden haben, und es ist für den Zeitgeschmack bezeichnend, dass eben sie dazu berufen wurden und nicht die räumlich viel näher liegenden Kathedralen von Leon und Burgos. Toledo hat das Muster zum dreistufigen Querschnitt gegeben — mit dem einzigen Unterschiede, dass die Aussenschiffe in Kapellen aufgelöst sind. Nach Sevilla ist der Grundriss kopiert, in allen Hauptbestimmungen genau. Die reichlichere Beleuchtung und die dadurch bewirkte heiter-kühle Stimmung ist ein Zug der neuen Zeit.

Die Kathedrale von Segovia, Taf. 511, 526, 531, ist ein Werk desselben Gil de Ontañon, der dem Bau von Salamanca vorstand, und wiederholt dessen System in wenig veränderter Redaktion. Stilistisch ist sie sogar, dank ihrer früheren Vollendung, reiner ausgefallen als das Vorbild. Der einzige Unterschied liegt im östlichen Abschluss, der noch einmal auf das konzentrische Schema zurückgreift. Der Gewinn für die Innenperspektive ist freilich nicht gross, da die *Capilla mayor* nach der jetzt allgemeinen Sitte mit festen Wänden bis nach oben umschlossen werden musste. Vielleicht aber war das Hauptaugenmerk diesmal ausnahmsweise auf die äussere Gruppe gelegt; sie ist die schönste, die Spanien besitzt, übersichtlich an einem grossen Platz gelegen und reich, noch ganz gotisch, dekoriert. Das Innere des Langhauses gibt vermöge leichter Verschiebung der Proportionen noch freiere und schönere Durchblicke, als Salamanca; auch sind die Pfeiler lebendiger, die Gewölbe kraftvoller detailliert, als dort.

Die Entstehungszeit der Kathedrale von Segovia von 1522—1590 gibt ihr eine überaus merkwürdige Stellung nicht nur in der spanischen — man vergleiche die Baudaten des benachbarten Escorial 1563 bis 1584 — sondern auch in der europäischen Architekturgeschichte: sie ist das letzte grosse unumwundene und stilkräftige Bekenntnis zur gotischen Formenwelt. Den berühmtesten nordischen Bauten der Spätgotik, dem Ulmer Münster und der Kathedrale von Antwerpen, ist sie ebenso wie ihre Schwester in Salamanca künstlerisch weit überlegen.

Fortgesetzt und zu Ende geführt wurde das in der Reihe Sevilla-Salamanca-Segovia behandelte Kompositionsthema in den Kathedralen von Granada, Malaga und Jaen. Dass sie formal zur Renaissance und

zwar gleich zur Hochrenaissance übergehen, darf uns nicht irre machen. Die antiken Formen sind an ihnen nur wie ein lose übergehängtes Gewand, mehr eine Forderung der allgemeinen Kultur als eine künstlerische Notwendigkeit. Würde man sie abstreifen, würde man das Gebäude als Rohbau sehen, so träte der gotische Stammescharakter ohne weiteres an den Tag.

Die Kathedrale von Granada, Taf. 513, 527, wird von einem hochgebildeten und weitgereisten Spanier des 16. Jahrhunderts gepriesen als der herrlichste Tempel nach S. Peter in Rom. Wir werden heute diesen Massstab des Vergleiches überhaupt nicht anlegen wollen. Was jedoch zugegeben werden muss, ist, dass sie unter ihresgleichen, d. i. unter allem, was der das ausseritalische Europa des 16. Jahrhunderts beherrschende Kompromissstil hervorgebracht hat, obenan steht. Der Bau wurde nach langen Vorbesprechungen im Jahre 1521 begonnen. Sein geistiger Vater ist Enrique de Egas, Sohn des Annequin von Brüssel und Bruder jenes Anton, der am Plan der Kathedrale von Salamanca mitgearbeitet hatte. Ausser ihm war auch Gil de Ontañon von Salamanca zur Beteiligung aufgefordert worden, scheint aber nicht eingetreten zu sein. Egas schied 1528 von der Leitung aus, die dann Diego de Siloe übernahm. Er blieb in dieser Stellung bis an seinen Tod 1563. Kurz vorher war die den Ostbau krönende Kuppel geschlossen worden. Der Anteil der beiden Meister dürfte so zu scheiden sein, dass Siloe die Umsetzung in die Renaissanceformen übernahm — vielleicht eine Forderung des Kaisers, der gleichzeitig seinen Palast auf der Alhambra von einem in Rom erzogenen Architekten ausführen liess — während die allgemeine Disposition dem Egas gehört und unangetastet blieb. Selbst die eigentümliche Gestaltung des Altarhauses muss schon im ersten Plane vorgesehen gewesen sein. Sie rückt das Gebäude in die Reihe der Versuche, denen wir auch anderswo, namentlich in Italien, im Momente des Zusammentreffens von Gotik und Renaissance begegnen, der Versuche zur Verschmelzung basilikaler und zentraler Anlage. Doch war es nicht eigentlich dies abstrakt ästhetische Problem, wovon Egas ausging, sondern die Reformbedürftigkeit des spanischen Brauches in der Chordisposition, deren Mängel jedem selbständig denkenden Architekten schwer auf der Seele liegen mussten. Der Trascoro von Granada nimmt heute zwar die gewohnte Stellung ein, aber er ist eine Einschiebung des 18. Jahrhunderts. Wir glauben, dass nach dem Wunsche des Egas das Mittelschiff frei bleiben sollte. Schon während der Vorverhandlungen war davon die Rede gewesen, den Altar an den westlichen Rand der *Capilla mayor* vorzuschieben, um die Chorstühle hinter ihm aufstellen zu können. Egas nahm diesen Gedanken auf, erweiterte ihn aber dahin, dass er die *Capilla mayor* nicht

als halbes sondern als volles Polygon gestaltete, nach vorn in einem hohen Triumphbogen geöffnet, den Altar in der Mitte; der erste Umgang ein Zehneck, das vom Transept geradlinig abgeschnitten wird, so dass nur sieben Seiten übrig bleiben; der zweite Umgang endlich ein normales Halbpolygon von doppelter Seitenzahl und mit entsprechendem Kapellenkranz; die herkömmliche Vierungslaterne durch die Kuppel über dem Altarhause ersetzt. Ueberdenkt man diese ganze Anlage, so springt ihre hohe Zweckmässigkeit in die Augen. Dem Gottesdienst ging nichts von dem verloren, worauf die Spanier so grosses Gewicht legten, von der Weihe der Abgeschiedenheit, dem Zauber des Geheimnisvollen, zugleich empfing sein eximierter Raum eine gesteigerte architektonische Würde; auf der anderen Seite aber war endlich das grosse Hemmnis der künstlerischen Wirkung, der Trascoro, weggeschafft. Ein Hauch des freieren Geistes der Renaissance hat hier, freilich nur vorübergehend, das spanische Kirchenwesen berührt. Nach der künstlerischen Seite interessiert uns besonders der Zusammenhang von Enrique de Egas' Schöpfung mit älteren Formen. Die Anknüpfung an die Kathedrale von Toledo, an der schon Enriques Vater gearbeitet hatte, liegt im äusseren Umgang klar vor Augen. Toledo geht aber wieder auf Lemans zurück und an diesem Bau haben wir seiner Zeit die innere Verwandtschaft mit dem Zentralbau schon hervorgehoben (S. 121). Die Formensprache, in der Egas seine Gedanken aussprechen wollte, war sicher die gotische und die von Siloe vorgenommene Uebersetzung in den Renaissancestil kein Gewinn; man sieht ihr an, dass sie zu etwas gezwungen wird, wozu ihr die natürlichen Ausdrucksmittel fehlen. Dasselbe gilt, wenn auch der Konflikt hier um einiges weniger hart ist, vom Langhaus. Es ist grossenteils erst im 17. Jahrhundert, indessen wohl sehr treu nach dem von Siloe umgearbeiteten Entwurf des Egas, ausgeführt. Der Querschnitt ist der von Toledo, der Grundriss durch die Gleichheit in der Zahl der transversalen mit den longitudinalen Abteilungen in nächster Uebereinstimmung mit Sevilla. In der mittleren der fünf Traveen erhalten — dieses ganz eigentümlich — alle fünf Schiffe gleiche Höhe, so dass hier gewissermassen ein zweites Querschiff angelegt ist. Die formale Lösung, wenn sie auch nach der Natur der Aufgabe eine befriedigende niemals werden konnte, wird man immer mit Interesse betrachten. Erlässt man den Gliedern die genaue tektonische Rechtfertigung im einzelnen und betrachtet sie mehr nach der dekorativen Ensemblewirkung, so wird man finden, dass sie den grossartigen Rhythmus des Raumes mit einem majestätischen Pomp in eine Verbindung bringen, die so weder an rein gotischen noch an rein renaissancemässigen Kirchen möglich ist.

Unter sichtlichem Einfluss der Kathedrale von Granada entstanden die von Malaga, seit 1538, und die von Jaen, seit 1532. Sie reduzieren den Plan auf drei Schiffe von gleicher Höhe. Also ist am Ende dieser Entwicklungsreihe das Ferment, das ihr von Anfang an zugemischt war — wir glauben schon in Bourges (vgl. den S. 127 vermuteten Einfluss von Poitiers auf Bourges) — siegreich durchgedrungen, ist die reine Hallenform verwirklicht.

Ob Nordspanien in frühgotischer Zeit eine so bedeutende Hallenanlage besessen habe, wie Portugal in der Kirche von Alcobaça, ist aus dem verminderten Denkmälerbestande nicht zu entnehmen; unbekannt war dieser Typus hier jedenfalls nicht (vgl. S. 451 ff.) und hätte es in Betracht der Abhängigkeit von den französischen Nachbarlandschaften auch gar nicht sein können[1]. Während aber in Südfrankreich die Hallenform von der entwickelten Gotik beiseite geschoben wurde, blieb sie in Spanien wenigstens sekundär in Geltung, ja es ist hier einmal sogar eine Kathedrale in ihr erbaut worden, die nichts geringeres als die grösste Hallenkirche der Welt repräsentiert.

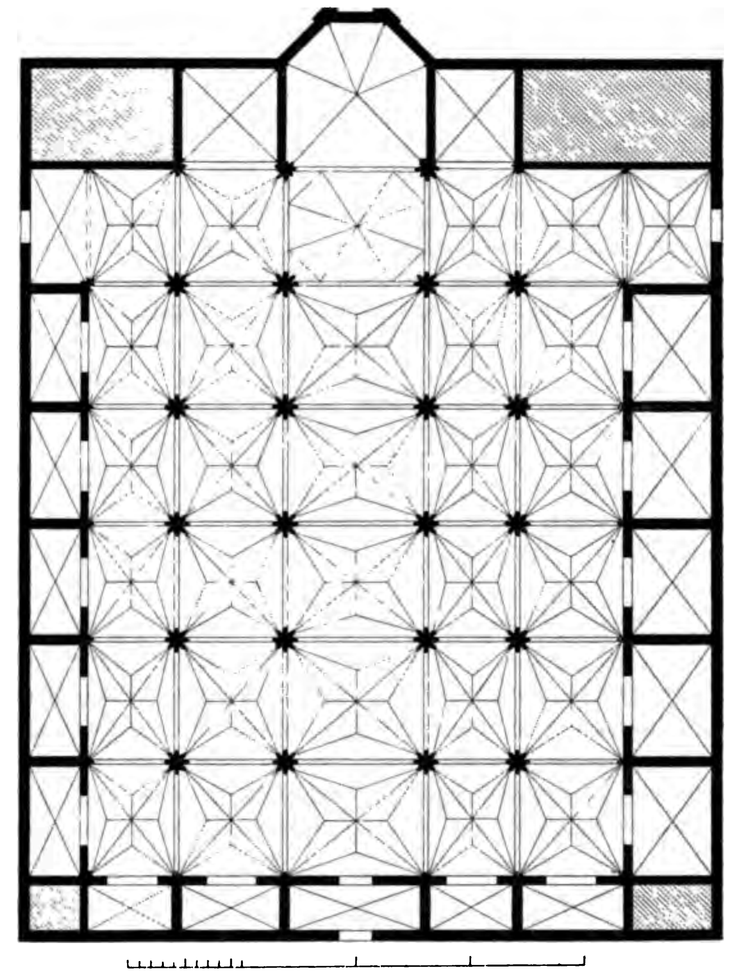
KATHEDRALE ZU ZARAGOZA (Taf. 521). Die Aussenwand des Ostbaues zeigt einige romanische und Mudéjarformen als Ueberbleibsel der 1129 an Stelle und mit Benützung der alten Moschee eingerichteten ersten Kirche. Die gegenwärtige wurde 1318 begonnen und erst im folgenden Jahrhundert vollendet. Der Grundplan zeigt näherungsweise ein Quadrat mit drei Apsiden im Osten und fortlaufenden (später angebauten?) Kapellen an den drei übrigen Seiten, auch der westlichen. Das Quadrat ist in fünf Schiffe und fünf Traveen geteilt, das Mittelschiff etwas breiter als die übrigen, dazu ein Querschiff mit einem Cimborio[2]. Dass der Hallenanlage eine natürliche Tendenz innewohnt, die Längsrichtung mit der Querrichtung in Gleichgewicht zu setzen, haben wir schon aus Anlass der deutschen Hallenkirchen bemerkt; selbstverständlich aber tritt die ästhetische Eigentümlichkeit dieses Prinzips bei einer Grundrissteilung von 5 × 5 (mit Querschiff und

---

[1] Die noch von Lübke vertretene Ableitung der spanischen Hallenkirchen aus Deutschland ist natürlich ganz hinfällig.

[2] Bei unserem Besuche in Zaragoza nahm die Bewerbung um die Erlaubnis zum Zeichnen und Messen mehrere Tage in Anspruch, so dass zu einer genauen Aufnahme des im einzelnen ziemlich unregelmässigen Grundrisses keine Zeit übrig blieb; der nebenstehende Grundriss gibt das Schema der Anlage und die Hauptmasse, ohne auf Genauigkeit im einzelnen Anspruch zu erheben.

Kapellen 7 × 7) noch stärker hervor als bei der in Deutschland allein gebräuchlichen von 3 × 3. An der Vorliebe der Spanier für Raumbilder dieser Art (auch die Kathedrale von Sevilla zeigt sie nur um wenig schwächer) mag die Erinnerung an die so oft und lange dem christlichen



Alte Kathedrale (La Seo) in Zaragoza.

Kultus zu eigen gemachten Moscheen einen ziemlichen Anteil haben. Von vorn herein versteht sich, dass eine fünfschiffige Anlage ohne selbständig beleuchtetes Mittelschiff und von so bedeutenden Abmessungen nicht hell sein kann. In Zaragoza hat man dies aber so wenig als einen Mangel empfunden, dass man nicht einmal die Seitenschiffswände mit

grösseren Fenstern durchbrach, vielmehr nur kleine Oculi unter den Schildbögen anlegte. Dem an nordische Hallenkirchen Gewöhnten erscheint das Ganze höchst fremdartig; vielleicht hilft der Vergleich mit unseren Krypten, die man sich ins Riesige vergrössert denke, am ehesten zu einem näherungsweise richtigen Bilde. Der weite, fast richtunglose, in tiefe Dämmerung getauchte Raum hat etwas geheimnisvoll Unbestimmtes; nur über die vergoldeten Rippen der Sterngewölbe und die reich skulpierten hochliegenden Pfeilerkapitelle spielen einige schärfere Lichtstreifen hin. Wir möchten sagen, die Architektur anticipiere hier schon die Lieblingsvorstellung der späteren spanischen Malerei: einer dunkeln Zelle, deren Gewölbe sich öffnen, um goldnen Wolken mit strahlenden Engelkindern Einlass zu geben.

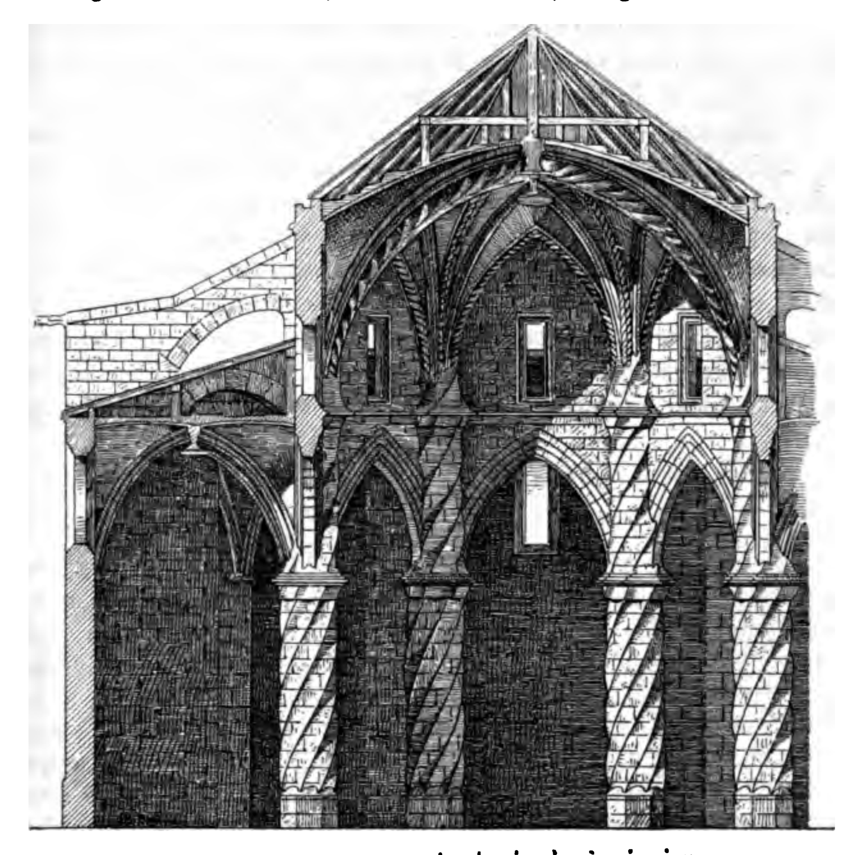
KATHEDRALE von HUESCA (Taf. 513); soweit die nicht ganz klaren Beschreibungen ein Urteil gestatten, eine Wiederholung der Kathedrale von Zaragoza, erbaut seit Anfang des 15. Jahrhunderts.

S. ANTHOLIN in MEDINA DEL CAMPO (Taf. 509), wieder rein quadratisch, aber dreiteilig. Ganz spät (1743—1764) S. MARIA IN SAN SEBASTIAN.

Sodann kommen Mischformen vor; das Mittelschiff zwar überhöht, aber ohne Lichtöffnungen. Ein bedeutender Bau dieser Art ist S. BENITO in VALLADOLID (Taf. 521). Aehnlicher Querschnitt, die Oberlichter kaum ursprünglich in S. JAGO DE VILLENA. Grossräumige Hallenanlagen weltlicher Bestimmung sind die Lonjas (Börsen) von Valencia und Palma.

Die verbreitetste Form der Ordenskirchen wurde in der Spätgotik der einschiffige Saal. (Eine kleine Auswahl von Grundrissen Taf. 509.) Die Aehnlichkeit mit den languedoquisch-katalanischen Bauten dieser Art, die immerhin den ersten Anstoss gegeben haben werden, beschränkt sich auf das allgemeinste. Das auszeichnende Merkmal ist das kräftig ausgebildete Querschiff, über dessen Vierung eine Laterne fchwebt: halb oder ganz bewusst die Wiederbelebung eines altspanischen Gedankens (vgl. alte Kathedrale von Salamanca, S. Vicente in Avila u. s. w.). Der Chor ist klein und einfach; der Trascoro fehlt; dafür aber haben die Mönche an der Eingangsseite eine Empore, welche oft bis zur Mitte des Schiffs vordringt, in anderer Weife alfo zu einer nicht weniger empfindlichen Störung des Raumeindrucks wird. Die schönsten Denkmäler dieser Klasse fallen in die Zeit der Reyes Catolicos. Ihre in einem neuen Sinn aufgefassten Verhältnisse und die nach spanischem Mass ungewohnt reichliche Beleuchtung verraten die Nähe der Renaissance, welche denn auch den Raumtypus unverändert herübernahm.

An der Spitze steht S. JUAN DE LOS REYES in TOLEDO, erbaut von Ferdinand und Isabella seit 1476 als Denkmal des Sieges über Portugal und in der Absicht, in der Kirche einst beigesetzt zu werden; das Innere von höchster romantischer Pracht und einer in der nordischen Spätgotik nie erreichten Gravität; die Fassade, erst unter Philipp II. ausgeführt, versucht noch, wenn auch mühsam, sich gotisch auszudrücken.



S. Jago de Villena.

Aehnlich, zwar weniger reich in der architektonischen Dekoration, aber wohl von Anfang an zur Aufnahme von Grabdenkmälern bestimmt, S. TOMAS in AVILA (1482) und die Klosterkirche EL PARRAL bei SEGOVIA (1494), ferner bei S. PABLO in Valladolid u. a. m. — Noch unentwickelt, d. h. ohne Querschiff und Cimborio, die Kirche der Kartause MIRAFLORES bei BURGOS (seit 1454); der Dekorationseffekt ganz in die Gewölbe verlegt.

St. Estéban (Taf. 519) in Salamanca, obgleich erst 1524 begonnen, doch noch mit wesentlich gotischem Detail im Innern; der Kreuzgang, einer der prachtvollsten unter den vielen prachtvollen, plateresk; ebenso die Fassade.

Zwei sehr weiträumige einschiffige Kirchen, die eine angeblich 18,3 m breit, besitzt Zamora, S. Pedro und S. Juan.

Zum Schluss eine Frage. Es kann nicht wohl übersehen werden, dass ein dem oben besprochenen Raumtypus ganz und gar ähnlicher — ein einziges Schiff mit Seitenkapellen, Querschiff und Zentralkuppel — in der Barockzeit grösste Verbreitung in der katholischen Welt gehabt hat. Sein Ausgangspunkt war die erste Jesuitenkirche Roms. Wie stark aber auch nach dem Tode des Stifters noch das spanische Element im Jesuitenorden vertreten war, ist bekannt. Sind es etwa diese Spanier gewefen, die auf ihre heimatlichen Erinnerungen zurückgriffen, um das Ideal einer katholischen Ordenskirche zu finden? Besteht ein solcher Zufammenhang, dann wäre Spanien, das so lange baukünstlerisch nur empfangend gewesen war, mit einem Baugedanken von thatsächlich grösster Fruchtbarkeit auch einmal gebend geworden.

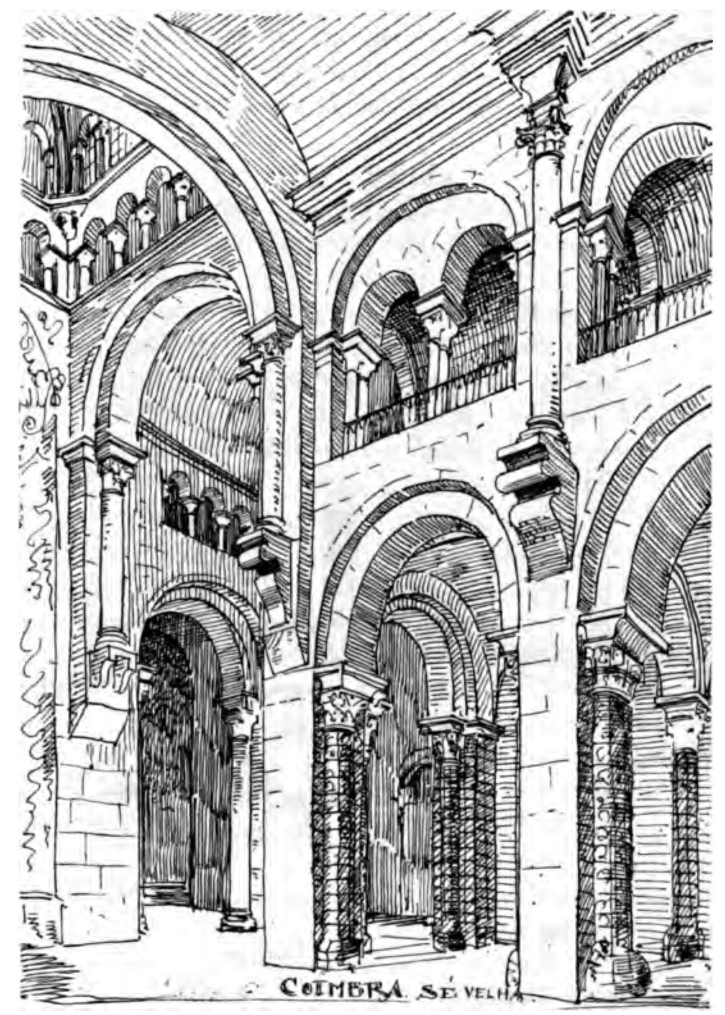
6. Portugal.

Die portugiesische Baukunst empfing ihre geistige Nahrung noch ausschliesslicher, als die spanische, vom Auslande. Die Zufuhr derselben erfolgte aber nicht regelmässig, sondern in langen Intervallen, weshalb die Stiltypen sich hier ganz scharf gegeneinander absetzen[1]).

Das Hauptwerk der ersten Epoche ist die Sé Velha, d. h. alte Kathedrale von Coimbra (Taf. 528[a]). Sie dürfte, nachdem die Stadt im Jahre 1093 den Mauren abgewonnen war, um die Mitte des folgenden Jahrhunderts errichtet sein. Dass altkastilische Kirchen dieser Zeit (Salamanca, Avila, Segovia) für den Grundriss das Vorbild gaben, ist ohne weiteres einleuchtend. Das System des Aufbaues ist das nach dem Vorgang von S. Jago de Compostella im Nordosten der iberischen Halbinsel öfters wiederholte auvergnatisch-tolosanische (vgl. die Skizze S. 479). Die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, die Emporen über ihnen nicht halbe Tonnen, wie es das gewöhnliche ist, sondern ganze. Ueber der Vierung ein vierseitiger Kuppelturm mit Rippen. Die

[1]) Wir kennen das Land und seine Denkmäler nicht aus eigener Anschauung. Die Litteratur ist dürftig. Um so wertvoller waren uns die Reiseskizzen und Notizen, die Dr. A. Haupt in Hannover uns mitzuteilen die Güte gehabt hat.

Halbsäulen des Oberschiffs, wie das Gesims darüber, aus dem 17. Jahrhundert, während die schweren Konsolen ursprünglich sein könnten. Der Aussenbau, von robuster Simplicität, nach südfranzösischem, in Portugal vielfach aufgenommenem Brauch zur Verteidigung vorgerichtet.



Kathedrale zu Coimbra (A. Haupt).

Einen Zentralbau aus dieser Zeit besitzt Portugal in der Kirche zu THOMAR, dem Hauptkastell des Templerordens. Inschriftlich seit 1162 erbaut. Die Zentralanlage ist eine feststehende Gewohnheit des Ordens; eigentümlich aber ist hier, dass der sechzehnseitige Umgang des acht-

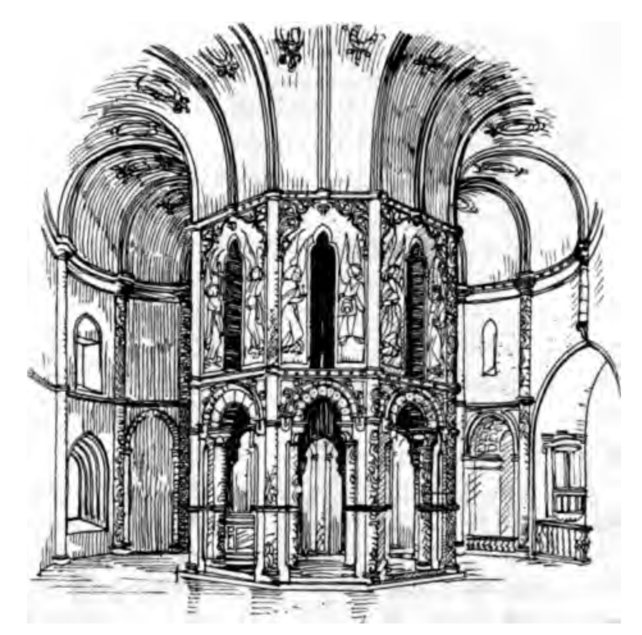


Kathedrale zu Coimbra (A. Haupt).

eckigen, zweigeschossigen Mittelbaues mit diesem zu gleicher Höhe hinaufgeführt ist. Den oberen Abschluss bildet eine Plattform mit

Zinnen, der Altar steht — und stand wohl von jeher — in der Mitte; der Eingang war vom Kastell her. In allen diesen Einrichtungen kommt der Befestigungszweck bestimmt zum Ausdruck, wie denn auch die Bauerscheinung eine ausnehmend trotzige und kriegerische ist. Das Langhaus ist spätgotisch hinzugefügt.

Nun folgt eine Zeit, in der die Cluniacenser und Cistercienser ie Führung hatten, noch länger und ausschliesslicher als in Spanien. amit tritt ein starker burgundischer Einfluss neben den südfranzösischen.

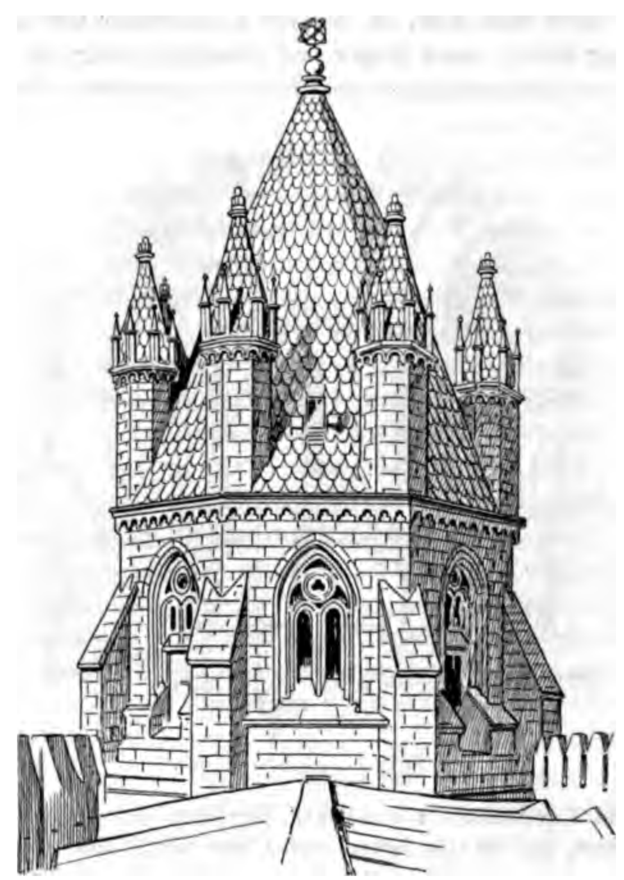


Templerkirche zu Thomar (A. Haupt).

Die KATHEDRALE von EVORA. Obgleich erst im 15. Jahrhundert ausgeführt, hat sie das System von Cluny und Autun unverändert beibehalten: im engen und hohen Mittelschiff ein spitzes Tonnengewölbe, Triforien, spitzbogige Arkaden, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe. An der Fassade eine Vorhalle mit zwei flankierenden Türmen; flache Steindächer mit Zinnen bewehrt; über der Vierung ein achteckiger Laternenturm, der mit seiner kühn und fest gezeichneten Silhouette zu den künstlerisch wertvollsten Leistungen dieser Zeit gehört. Der Chor ist im 18. Jahrhundert ganz erneuert.

Die erste Cistercienserkirche ist Sta. Maria in ALCOBAÇA (Taf. 528a, 528b). Das Kloster, das in der Zeit seiner Blüte der Sage nach 999 Mönche hatte, wurde von Affonso Henriquez, dem ersten Könige

des Landes, gegründet. Die gegenwärtige Kirche kann erst gegen Ende des Jahrhunderts begonnen sein; geweiht wurde sie 1222. Der Chor folgt dem Schema von Clairvaux, mit speziellen Anklängen an die uns durch Heisterbach und Dommartin bekannte Fassung. Die Hallenanlage des Langhauses, das mit kuppelichten Kreuzgewölben



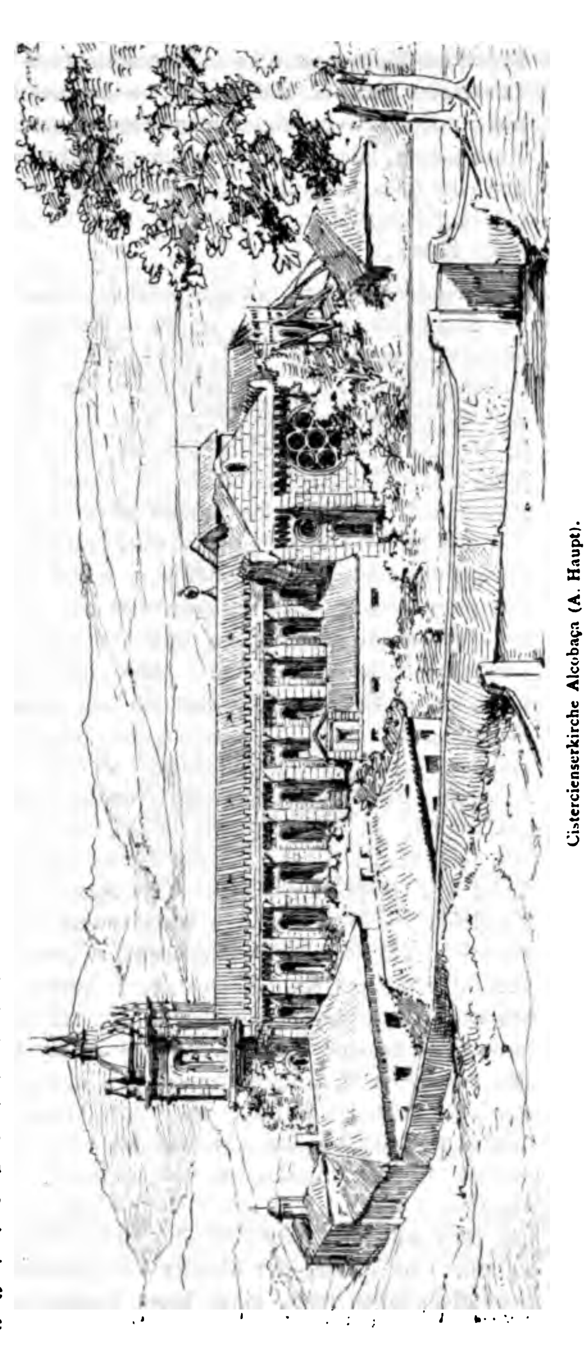
Vierungsturm der Kathedrale zu Evora (A. Haupt).

gedeckt ist, setzt westfranzösische Einflüsse voraus. Auffallend ist die dichte Stellung und enorme Mächtigkeit der Pfeiler, wahrscheinlich eine ängstliche Rücksichtnahme auf das unmittelbar auf den Gewölben lagernde schwere Steindach. Die Strebepfeiler dagegen unbedeutend. Leichter konstruiert und mit Strebebögen versehen ist der Chor; er dürfte der jüngste Bauteil sein.

Ungefähr dieselbe Bauzeit hatte die Kathedrale von Lissabon (Taf. 528 a). Nach der schweren Schädigung durch das Erdbeben von

1755, dem schon ein anderes 1344 vorausgegangen war, lässt sich vom ursprünglichen Bau wenig mehr als der Grundriss erkennen. Dieser steht sichtlich unter cisterciensischem Einfluss (vgl. Pontigny). Die Pfeiler fast ebenso massig wie in Alcobaça: doch war der Aufbau basilikal.

Der in Spanien durch die Kathedralen von Burgos, Leon und Toledo vertretene französisch-klassische Stil scheint nach Portugal nicht vorgedrungen zu sein. Im Kreuzgang und Kapitelsaal von Alcobaça, die nach zuverlässiger Nachricht 1310 begonnen wurden, herrschen Konstruktionsformen des frühen 13. Jahrhunderts mit angevinischen Anklängen bei noch altertümlicherem Aussehen des Zierwerks, und in dem gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Kreuzgang der Kathedrale von Evora wurde

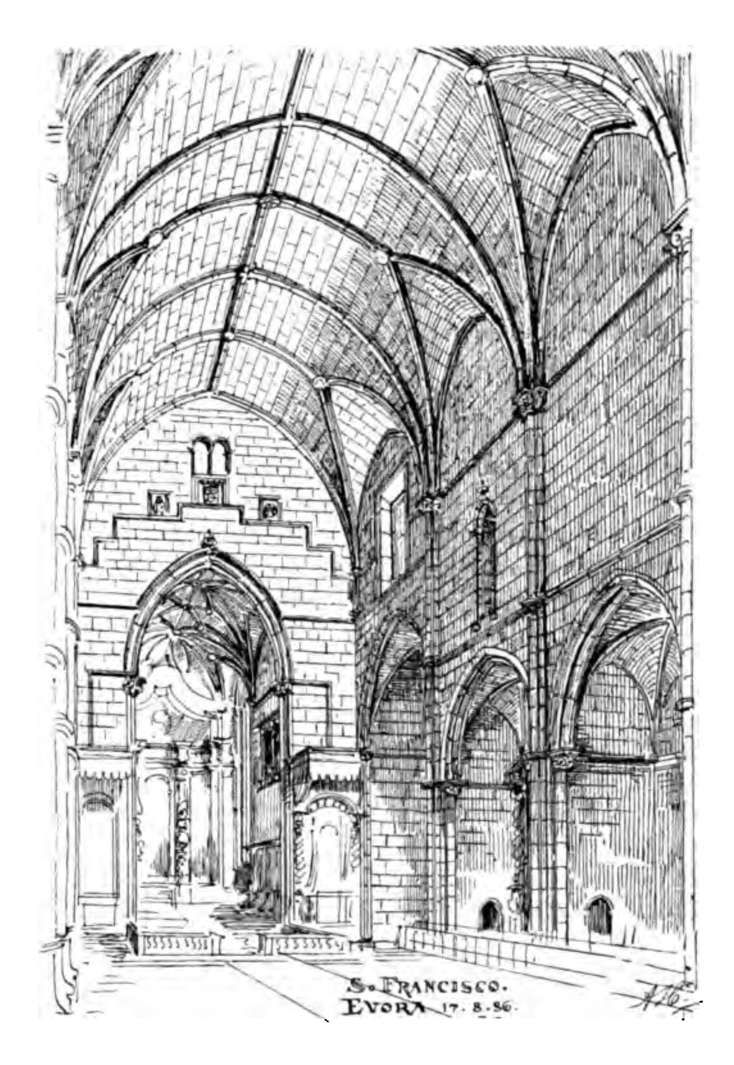


Cistercienserkirche Alcobaça (A. Haupt).

selbst ein starker moresker Einschlag nicht verschmäht, während am Portal der Konventskirche in Santarem (von 1380) sogar normännische Ornamente wieder auftauchen, wahrscheinlich irgend einem heute nicht mehr bestehenden romanischen Bauwerk abgesehen. Dergleichen Archaismen pflegen sich regelmässig einzustellen — man sehe z. B. den Abschnitt über Cypern — wenn abgelegene Gebiete mit schwachem eigenem Kunstleben die Fühlung mit der allgemeinen Bewegung verloren haben.

Wiedergefunden, mit einem grossen Sprunge über weite Strecken der Stilgeschichte hinweg, ist diese Fühlung in der berühmten Klosterkirche BATALHA (Taf. 528[a], 528[b]). Der Name deutet auf die Entstehung. Diese »Schlachtenkirche« sollte ein Denkmal sein, wie seiner Zeit die Stiftung von Alcobaça, wert des die Unabhängigkeit Portugals in schwerer Stunde entscheidenden Sieges, den König Joao I. im Jahre 1385 über die Kastillaner erfochten. Auch die im Südwesten anstossende Grabkapelle des Stifters wurde noch von diesem selbst erbaut. Ein zweites Mausoleum in der östlichen Verlängerung der Hauptachse ist unvollendet geblieben, soll aber schon 1400 im Bau gewesen sein. Ein mönchischer Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts will wissen, dass der König Architekten und Steinmetzen aus den »entferntesten Ländern« herbeigerufen habe. Eine ältere Quelle für diese Nachricht hat sich nicht gefunden, aber an der Sache ist nicht zu zweifeln: Erfindung wie Ausführung der Bauten von Batalha ist nach dem damaligen Stande der portugiesischen Architektur ohne fremde Hilfe nicht denkbar. Nach der gangbaren Annahme wäre dieselbe aus England gekommen. Man beruft sich darauf, dass König Joao eine Prinzessin aus dem Hause Lancaster zur Gemahlin hatte. In den Bauformen findet die Hypothese keine hinreichende Unterstützung. Z. B. der Vergleich der Stellung des Mausoleums zum Chor mit der Kapelle Heinrichs VII. bei der Westminsterabtei bedeutet nichts, da die letztere 100 Jahre jünger ist. Ebensowenig können wir zugeben, dass das Masswerk »durchaus englischen Stils« sei (Schnaase); es sind internationale Formen; vgl. z. B. die Oberfenster mit denen der Kathedrale von Siena. Alle Hauptbestimmungen dagegen sind unbedingt nicht englisch. Die Disposition des Chors erklärt sich ohne weiteres aus den Bettelordenskirchen Italiens; denn Batalha war mit Dominikanern besetzt. Ebenso entschieden südeuropäisch sind die Höhenverhältnisse des Querschnitts. Was die Detailbildung von nordischen Elementen hat, ist kaum mehr, als auch die gleichzeitigen spanischen Bauten aufweisen. Uns scheint der Meister von Batalha, wo immer seine Wiege gestanden haben mag, einer jener international gebildeten Eklektiker gewesen zu sein, die für das 14. Jahrhundert charakteristisch sind.

Sehr zu bedauern ist die Nichtvollendung des grossen östlichen Mausoleums; in ihm sollte das System der Kirche in zentraler Disposition sich wiederholen; unter den wenig zahlreichen Anläufen der Gotik zum



Zentralbau ist dieser neben der Liebfrauenkirche in Trier der künstlerisch bedeutendste, entschieden geistvoller als z. B. die Kirche Ludwigs des Bayern in Ettal.

Ihr originellstes brachte die portugisische Gotik, gleich der spaschen, zum Schluss, kurz vor dem Uebergang zu der ihren Schatten

schon vorauswerfenden Renaissance. Es ist der Emanuelstil, so genannt nach dem grossen Könige des Zeitalters der transoceanischen Entdeckungen. Unter den Dekorationsstilen, in die sich die Spätgotik auflöste, in jedem Lande Europas in anderer Farbenmischung, ist dieser der extremst-malerische in der Gesamterscheinung und der abenteuerlichste in der Einzelbildung. Er deutet auf einen Rauschzustand des Phantasielebens unter dem Eindruck der über dem bisher so engen Horizonte des Landes plötzlich mit blendendem Glanz aufgegangenen Glückssonne. Ihn eingehender zu beschreiben gehört nicht zu unserer Aufgabe. Wir wollen nur bemerken, dass in der ganzen Stilgeschichte keine andere Mischung bekannt ist, zu der die Ingredienzien aus so viel Enden der Welt zusammengetragen wären: Niederländisches, Italienisches, Maurisches, sogar Indisches spielt hier ineinander und in jedem einzelnen Fall in einer besonderen Nuance.

Unter den neun Klöstern, die König Emanuel stiftete, ist das prachtvollste das zu BELEM, einer Vorstadt Lissabons, das Denkmal des Dankes für die Entdeckung des Seeweges nach Indien (um 1500). Abgebildet Taf. 528c, Hallenkirche mit breitem Querschiff, im Westen eine Empore für den Mönchschor, der Ostchor Renaissance. Die Schlankheit der das Netzgewölbe tragenden Pfeiler von hochphantastischer Wirkung. Das Aeussere, in den architektonischen Linien ganz einfach, giebt einen wohlerwogenen Wechsel ruhiger Flächen mit konzentrierter Pracht. Eine ähnliche, doch kleinere Hallenanlage ist die Christuskirche zu SETUBAL, begonnen 1495, in den Formen etwas gotischer als Belem. Die gebräuchlichste Form war indessen, wie in der spanischen Spätgotik, die einschiffige Kirche mit Seitenkapellen; wir geben als Beispiel S. Francisco in EVORA (S. 485).

Beschreibung der Tafeln zu Kapitel VI u. VII.

GRUNDRISSE.

Tafel 507.

1. *Pamplona*, S. Saturnin; saec. 14 (Street). — 1. *Saint Bertrand de Comminges;* A. saec. 14 (Bulletin monumental). — 3. *Alby*, Kathedrale; E. saec. 13 (King). — 4. *Barcelona*, S. Maria del Pi; saec. 14 (Street). — 5. *Moissac*, Abteikirche; saec. 12 u. 14 (Taylor et Nodier). — 6. *Toulouse* (Cordeliers); saec. 14 (King). — 7. *Perpignan*, S. Jean; saec. 14 (Graus). — 8. **Carcassonne*, S. Vincent; saec. 14 (Bezold).

Tafel 508.

1. *Gerona,* Kathedrale; beg. 1312 (Street). — 2. *Toulouse,* Jacobins; saec. 14 (King). — 3. *Barcelona,* S. Maria del Mar; beg. 1328 (Street). — 4. **Manresa,* Collegiata; beg. 1320 (Dehio). — 5. *Barcelona,* Kathedrale; beg. 1298 (Street). — 6. *Mezin,* Klosterkirche; saec. 12 u. 13 (Tholin, l'Agenais). — 7. **Agen,* Jacobins; M. saec. 13 (Bezold).

Tafel 509.

1. *Medina del Campo,* S. Antholin; saec. 15 (Street). — 2. *Villena,* S. Jago; saec. 15 (Monumentos Esp.). — 3. *Avila,* S. Tomás; saec. 15 (Street). — 5. *Salamanca,* S. Etéban; A. saec. 16 (Graus). — 6. *Valencia,* S. Catalina; saec. 15 (Graus). — 7. *Granada,* S. Domingo; saec. 16 (Graus). — 8. *Segovia,* Klosterkirche el Parral; saec. 15 (Graus).

Tafel 510.

1. *Avila,* Kathedrale; saec. 13 (Street). — 2. *Sigüenza,* Kathedrale; saec. 13 (Street). — 3. *Leon,* Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.). — 4. *Pamplona,* Kathedrale; saec. 14 (Street).

Tafel 511.

1. *Burgos,* Kathedrale; saec. 13 (schraffiert), saec. 14 u. 15 (schwarz); Monumentos Esp. — 3. *Toledo,* Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.). — 4. *Segovia,* Kathedrale; A. saec. 16 (Monumentos Esp.).

Tafel 512.

1. *Salamanca,* neue Kathedrale (daneben schraffiert die alte); A. saec. 16 (Monumentos Esp.). — 2. **Sevilla,* Kathedrale; saec. 15 (Architekt Casanova in Madrid).

Tafel 513.

1. *Huesca,* Kathedrale; saec. 15 (Street). — 2. *Valencia,* Kathedrale; saec. 14 (Graus). — 3. *Granada,* Kathedrale; saec. 16 (Graus).

Schnitte und Systeme.

a) Einschiffige Anlagen.

Tafel 514.

1. 2. **Bordeaux,* Kathedrale, Langhaus; E. saec. 12 (Bezold). — 3. 4. **Carcassonne,* S. Vincent; A. saec. 14 (Bezold).

Tafel 515.

1. 2. 3. *Alby,* Kathedrale; E. saec. 13 u. saec. 14 (King).

Tafel 516.

1. **Gerona*, Kathedrale; A. saec. 14 (Bezold). — 2. *Toulouse*, Cordeliers; saec. 14 (King).

b) Erweiterte einschiffige Anlagen.

Tafel 517.

1. 2. **Perpignan*, S. Jean; saec. 14 (Bezold). — 2. 3. **Manresa*, Collegiata; saec. 14 (Dehio).

Tafel 518.

1. 2. **Barcelona*, Kathedrale; saec. 14 (Bezold) — 3. 4. **Barcelona*, S. Maria del Mar; saec. 14 (Bezold).

Tafel 519.

1. *Toledo*, S. Juan de los Reyes; E. saec. 15 u. A. saec. 16 (Monumentos Esp.). — 2. 3. **Salamanca*, S. Estéban; A. saec. 16 (Bezold).

c) Hallenanlagen.

Tafel 520.

1. 2. **Angers*, S. Serges; E. saec. 12 (Phot. und Archives des Mon. hist.). — 3. *Gannes;* E. saec. 12 (Mon. hist.). — 4. *Cunault;* 2. H. saec. 12 (Mon. hist.) — 5. *Mézin;* M. saec. 13 (Tholin).

Tafel 521.

1. **Zaragoza*, alte Kathedrale; saec. 14 (Bezold). — 2. **Valladolid*, S. Benito; saec. 15 (Bezold). — 3. *Appeville;* saec. 15 (Mon. hist.). — 4. **Agen*, Jacobins; 2. H. saec. 13 (Bezold). — 5. 6. 7. *Toulouse*, Jacobins; saec. 14 (King).

d) Basiliken.

Tafel 522.

1. 2. *Tarragona*, Kathedrale; E. saec. 12 u. A. saec. 13 (Bezold). — 3. 4. **Sigüensa*, Kathedrale; E. saec. 12 u. A. saec. 13 (Bezold).

Tafel 523.

1. 2. 3. *Leon*, Kathedrale; M. saec. 13 (Monumentos Esp.).

Tafel 524.

1. 2. *Toledo*, Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.).

Tafel 525.

1. 2. **Salamanca*, Neue Kathedrale; 1. H. saec. 16 (Bezold).

Tafel 526.

1. **Salamanca*, Neue Kathedrale (Bezold). — 2. 3. 6. *Segovia*, Kathedrale; 1. H. saec. 16 (Mon. Esp. und Graus).

Tafel 527.

1. 2. **Granada*, Kathedrale; saec. 16 (Bezold).

e) Die Balearen.

Tafel 528.

1. *Palma*, Kathedrale; 2. H. saec. 14 (Erzherzog Ludwig Salvator: Die Balearen).

f) Portugal.

Tafel 528[a].

1. **Lissabon*, Kathedrale, Grundriss; saec. 13 (Haupt). — 2. **Coimbra*, Kathedrale; saec. 12 (Haupt). — 3. **Alcobaça*, Cistercienserkirche; saec. 13 (Architekt Lino in Lissabon). — 4. **Batalha*, Klosterkirche; E. saec. 14—15 (Haupt).

Tafel 528[b].

1. 2. **Alcobaça*, Schnitt und System (Lino). — 3. 4. **Batalha*, Schnitt und System (Haupt).

Tafel 528[c].

1. 2. 3. **Belem*, Klosterkirche, Grundriss, Schnitt, Ansicht; A. saec. 16 (Haupt).

g) Aussenansichten.

Tafel 529.

1. 2. **Alby*, Kathedrale, Ansichten des Chors und des südlichen Seitenportals (Phot.).

Tafel 530.

1. **Burgos*, Kathedrale, Fassade des südlichen Querschiffs (Phot.). — 2. **Barcelona*, S. Maria del Mar, Westfassade (Phot.).

Tafel 531.

1. *Segovia*, Kathedrale, Ansicht von Nordost (Phot.). — 2. *Batalha*, Klosterkirche, Westfassade und Mausoleum (Phot.).

h) Cypern.

Tafel 532.

1. 5. *Famagusta*, Kathedrale der Lateiner, Grundriss und Schnitt, A. saec. 14 (Enlart). — 2. 4. *Nicosia*, Kathedrale, Grundriss und Schnitt; 1. H. saec. 13 (Enlart). — 3. *Famagusta*, Kathedrale der Griechen; 2. H. saec. 14 (Enlart).

Achtes Kapitel.

Italien.

LITTERATUR. *Allgemeines.* — *A. Ricci:* Storia dell' Architettura in Italia. 3 Bde. 1858. — *C. Boito:* Architettura del medio evo in Italia. 1840. — *O. Mothes:* Die Baukunst des Mittelalters in Italien. 1884. — *Rohault de Fleury:* La Toscane au moyen-âge. 1873. — *L. Runge:* Beiträge zur Kenntnis der Backsteinarchitektur Italiens. 1846. 1852. — *L. Gruner:* The terracotta architecture of North-Italy. 1867. — *H. Strack:* Ziegelbauwerke des Mittelalters in Italien. 1889. — *F. de Verneilh:* Le style ogival en Italie (Annales archéologiques XXI, XXVI). — *W. Lübke:* Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien (Mitteilungen der Centr.-Comm. 1860). — *Lance:* Souvenirs d'un voyage en Italie. 1884. — *H. Thode:* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 1885. — *C. Enlart:* Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. 1894.

Monographien: *Bologna, S. Francesco:* Rubbiani 1886. — *Como:* Bezold im Wochenblatt für Baukunde. 1885. — *Florenz:* Santoni, Raccolta di notizii storiche riguardanti le chiese dell' archidiocesi di Firenze. 1847. — Ueber den *Dom:* Sgrilli 1733. Nelli 1820. Nardini 1871. Guasti 1887. — *Mailand:* Annali della Fabbrica del duomo di Milano. 1877—85. — C. Boito: Il Duomo di Milano 1889 (mit reicher Bibliographie). — *Orvieto:* Benois, Resanoff et Krakau, 1876. Luzzi 1886. — *Pavia, Certosa:* L. Beltrami 1894. — *San Galgano:* Canestrelli 1896. — *Siena:* Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese 1854. Ch. E. Norton in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, 1875.

1. Einleitung.

Unter den nationalen Varianten des gotischen Stils findet die italienische durchgehends die am wenigsten günstige Beurteilung. Eigentümlicherweise aber bewegen sich die beiden Hauptanklagen gegen sie in entgegengesetzter Richtung. Die eine lautet: sie sei gar keine wahre Gotik, sie habe die Gesetze der Mutterkunst nicht verstanden oder willkürlich gebeugt. Die andere: sie habe die nationale

Kunst in ihrer natürlichen und schon begonnenen Entwicklung zur Renaissance gestört, woraus zu folgern wäre, dass es für Italien glücklicher gewesen wäre, es hätte dies bedenkliche Geschenk des Nordens zurückgewiesen.

Wir lassen diese Behauptungen vorerst auf sich beruhen. Ohne weiteres klar ist es, dass die Italiener sich mit dem gotischen Stil, so wie er in Frankreich ausgebildet war, niemals so innig befreundet haben, wie die Engländer, Niederländer und Deutschen; sie haben ihn nur unter Beschränkungen angenommen und dann wieder früher, als die anderen Völker, sich von ihm losgesagt. Für Mittel- und Nordeuropa war er der befriedigendste Ausgleich und Abschluss der vorangegangenen Strebungen, weshalb in ihm die Stilbewegung auf lange Zeit zur Ruhe kam. Für Italien dagegen war die gotische Epoche nur Durchgang zur Renaissance. Wäre die Welt der Kunst im historischen Leben eine isolierte, so könnte man der gotischen Epoche innerhalb der italienischen Gesamtkunst somit nur untergeordnete Bedeutung zuerkennen. Etwas anderes doch ist sie für die italienische Geschichte im ganzen. Sie fällt mit den schönsten Jugendtagen der italienischen Nation zusammen, einer Epoche zugleich des höchsten Ehrgeizes im Bauwesen. Ihre Denkmäler nehmen neben allem, was vorher und nachher in diesem an Denkmälern reichsten Lande entstanden ist, eine imponierende Stellung ein. Unser Geschmack mag sie loben oder tadeln, vor Geringschätzung sind sie sicher.

Wie es kam, dass in dieser Zeit stolzester Erhebung des nationalen Genius eine fremde Bauweise obsiegte, kann nur aus der allgemeinen geschichtlichen Lage begreiflich werden.

Die Bewohner Italiens haben sich, wie man weiss, von der tiefen Erschöpfung, in welcher der Untergang der Antike sie zurückgelassen hatte, sehr langsam nur erholt. Was wir Kultur des Mittelalters nennen, war ohne ihr Zuthun, wesentlich als ein Erzeugnis der nordischen Nationen, zur Reife gelangt. Sie fanden in der Stunde ihres Erwachens dies System als ein fertiges vor: sie mussten sich ihm anschliessen. Zugleich aber drängte ihr eigener Genius, verbunden mit den immer deutlicher werdenden Erinnerungen an das Altertum, aus dem kaum erst betretenen mittelalterlichen Ideenkreise heraus auf neue Ziele hin. Dante ist die typische Verkörperung dieser Doppelstellung des Zeitalters.

Denselben geistigen Voraussetzungen unterstand auch die Baukunst. Sie konnte sich dem gotischen Stil so wenig entziehen

als Dante der Scholastik; ebenso gewiss aber musste sie etwas anderes werden als die Gotik des Nordens.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Zustand des Bauwesens am Ende der romanischen Epoche. Die ganze Zerrissenheit und Unfertigkeit der Nation blickt uns daraus entgegen. Kann etwas Disparateres gedacht werden, als auf der einen Seite der Backstein- und Gewölbebau der Lombardei, auf der anderen die auf die Antike zurückblickende Kunst Toscanas und Roms? So weit entfernt jener, trotz der Analogie des konstruktiven Grundgedankens, von den ästhetischen Zielen der Gotik war, ebensowenig ahnte diese etwas von den Aufgaben, die nachher für die Renaissance die wichtigsten wurden. Demgegenüber sind die Dienste, welche die Gotik der italienischen Entwicklung geleistet hat, offenbar. Sie zuerst führte die zersplitterten Kräfte zu einheitlichem Streben zusammen und stellte demselben bisher unbekannte, vollkommenere Hilfsmittel zur Verfügung. Mit diesen ausgerüstet, konnte sie an Aufgaben herantreten, durch die sie wahrhaft eine Vorschule zur Renaissance wurde: es sind wesentlich Aufgaben der Raumgestaltung.

Dass die Gotik in Italien etwas anderes wurde als im Norden, ist indes nicht allein Folge eines anders gerichteten künstlerischen Grundgefühls. Man wird es für die ganze Entwicklung nicht gering anschlagen dürfen, dass das Wissen der Italiener vom neuen Stil ein sehr einseitiges geblieben ist. Von italienischen Bauhandwerkern, die ähnlich den deutschen, in Masse nach Frankreich geströmt wären, ist nichts bekannt; die Vermittler waren vielmehr, wie in Spanien, die ins Land kommenden französischen Mönche, in erster Linie die Cistercienser, ſpäter Karl von Anjou mit seinen Rittern und Beamten. So haben die Italiener die Gotik nur in der Gestalt kennen gelernt, wie sie sich in der primitiven burgundischen und in der schon wieder reduzierenden provençalischen Schule ihnen zeigte. Zwar können mit der Zeit Berührungen mit dem nordfranzösischen Stil nicht wohl ganz ausgeblieben sein, aber sie machten keinen tieferen Eindruck mehr. Es scheint nicht, dass die Italiener je den Wunsch gehabt haben, die Kathedralen des Nordens in ihrer Totalität zu reproduzieren. Sie blieben zur Gotik dauernd in dem Verhältnis, das wir in Deutschland nur in der ersten Periode der Rezeption kennen, d. h. sie fühlten sich berechtigt, aus dem Vorrat gotischer Motive auszuwählen und in wechselnden Kombinationen zu benutzen, was ihnen für ihre besonderen Zwecke tauglich zu sein schien, das übrige aber preiszugeben.

Zu einem eigentlichen System hat die italienische Gotik es nicht gebracht, wenn auch ein einheitliches Grundgefühl ihr gewiss nicht mangelt. Dasselbe ist in seinen allgemeinsten Bestimmungen — Weiträumigkeit, Flächenhaftigkeit, Lichtbeschränkung — ein südliches überhaupt, aber formenreicher als das südfranzösische und selbständiger als das spanische.

Betrachten wir zunächst das Verhältnis der Form zum Material. Die italienische Gotik ist hierin weit weniger streng als die nordische. Bestimmend bis in die Zierformen hinein war der Backstein nur in der Poebene; als Hilfsmaterial zur Herstellung formal indifferenter Bauteile wurde er überall gern gebraucht. Es ist etwas ganz Gewöhnliches, dass an einem und demselben Gebäude die Langseiten in Backsteinrohbau ausgeführt sind, die Schauseite in Marmor. Und so hat die gotische Epoche auch die alte Vorliebe für Verkleidung der Oberfläche mit vielfarbigem Gestein nicht im mindesten eingeschränkt. Ein jedenfalls bedenklicher Zug ist aber die Weitherzigkeit in der Anwendung eiserner oder hölzerner Zugstangen in Fällen, wo die Leistungsfähigkeit des Stein- oder Ziegelmaterials zur Hervorbringung einer gewollten Raumform nicht ausreichte.

Den Aussenbau nach allen Seiten gleichmässig durchzubilden, wie es sich im Norden seit langem von selbst verstand, fanden die Italiener jetzt so wenig notwendig wie früher. Der Dom von Florenz will in dieser Hinsicht durchaus als Ausnahme, als Triumph eines höchsten monumentalen Ehrgeizes über bequeme Gewohnheiten gewürdigt sein. Worauf man in erster Linie und häufig allein ausging, war die Gewinnung eines auf einen bestimmten Standpunkt berechneten, möglichst wirkungsvollen Bildes, mit Unterordnung, oft auch Verbergung der übrigen Ansichten. Ganz abgelehnt wurde die von der nordischen Kunst dem Turmbau zugewiesene herrschende Rolle; selbst die romanische Epoche hatte in diesem Punkte manchmal schon nordischer gefühlt. Die gotischen Campanilen sind immer entweder isoliert oder höchstens äusserlich dem Kirchenkörper angegliedert. Ebenso find die Fassaden selbständige Schaustücke für sich. Dass sie in der architektonischen Konsequenz und dem hohen poetischen Schwung hinter den nordischen zurückbleiben, ist unbestreitbar; überlegen doch sind sie diesen in der taktvollen Zusammenstimmung mit der jeweiligen Umgebung, wozu Farbe und Licht noch das ihre thun; sie müssen nach der wirklichen Erscheinung beurteilt werden, nicht nach der abstrakten geometrischen Zeichnung, während bekanntlich

für nordisch-gotische Fassaden häufig das umgekehrte Verhältnis das günstigere ist.

Alles in allem also bleibt die äussere Erscheinung in konservativen Bahnen, nur im Zierwerk dem neuen Stil oberflächlich angeglichen. Fragen wir nach dem Fortschritt, zu dem die Gotik die italienische Baukunst befähigte und dem ernstesten Sinn ihres Strebens, so liegen sie in der Innenarchitektur. Ihre Anliegen waren in erster Linie neuer Aufbau der Proportionen in einem von dem nordischen Ideal ganz abweichenden Geiste, in zweiter Linie Vereinfachung des Konstruktionswesens. Nehmen wir als Paradigma ein Gebäude, in dem diese Ziele zu voller Klarheit geführt sind, den Dom von Florenz, und stellen ihm den französischen Musterbau, die Kathedrale von Amiens, gegenüber, — ein Vergleich, der durch den zufälligen Umstand, dass auf beiden Seiten drei wichtige Masse nahezu gleich sind, besonders lehrreich wird. Diese gleichen Masse sind: die lichte Länge des ganzen Gebäudes, die lichte Höhe des Mittelschiffes, die Kämpferhöhe der Mittelschiffspfeiler. Ihnen stehen folgende Abweichungen gegenüber. Die lichte Weite des Mittelschiffs (ohne die Pfeilervorlagen gerechnet) beträgt in Amiens 13,6 m, in Florenz 18 m; die Jochweite nach den Achsen in Amiens 7,4 m, in Florenz 19,3 m; d. h. es wächst in Florenz der erste Faktor wie 3 : 4, der zweite um mehr als das Zweieinhalbfache. Das Langhaus von Florenz hat dieselbe Ausdehnung, wie in Amiens Langhaus plus Querhaus, aber doch nur vier Oeffnungen, während es dort zehn sind. Da nun aber, wie bemerkt, die Kämpferhöhen der Pfeiler in absoluter Zahl gleich sind, so wird die Figur der Arkadenöffnung eine völlig andere; der Bogenabschnitt steigt von $^1/_3$ der Pfeilerhöhe, die er in Amiens hat, in Florenz auf beinahe das Doppelte, und hiermit wächst entsprechend die Höhe der Seitenschiffe, während diejenige des Mittelschiffs wieder gleich ist. — Die geschilderte Verschiebung der Proportionen ist in der allgemeinen Tendenz typisch für die italienische Gotik; das quadratische Mittelschiffsjoch (ohne Zwischenstützen) ist ihr primär wichtigstes, von allen anderen Schulen sie unterscheidendes Attribut und kehrt wenigstens an allen Hauptwerken des entwickelten Stiles wieder: S. Maria Novella in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom, projektiertes Langhaus für den Dom von Siena, S. Petronio in Bologna, Dom und S. Anastasia in Verona, S. Giovanni e Paolo in Venedig, Certosa bei Pavia u. a. m.

Mit der Erweiterung der Arkaden kontrastiert die Verengerung der Fenster; nicht selten werden sie auf blosse Oculi reduziert.

Die daraus folgende Gewinnung grosser zusammenhängender Wandflächen ist ein zweites Hauptmerkmal.

Und ein drittes die grössere relative Höhe der Seitenschiffe. Sie ist mit der Vergrösserung der Arkadenöffnungen gegeben und wird ihrerseits wieder Ausgangspunkt für Vereinfachung der Konstruktion, indem sie gestattet, den ganzen Apparat der Widerlager unter die Dächer zu verlegen. Reichte hier der Raum nicht aus, so scheute man sich nicht vor mässiger Ueberhöhung in Form einer geschlossenen Strebemauer nach altlombardischer Weise; nur gegen den offenen Strebebogen, der die gewollte ruhige Haltung der Aussenansicht gestört hätte, hegte man eine selten überwundene Abneigung. Aus demselben Grunde erhielten die Strebepfeiler geringe Ausladung und keine Rücksprünge, mithin einfachen, senkrechten Verlauf. Man sollte glauben, dass unter diesen Umständen die in Frankreich schon vom Ende des 13. Jahrhunderts ab beliebte Anlage fortlaufender Seitenkapellen besonderen Anklang gefunden hätte. Indessen finden sie sich allgemeiner verbreitet nur in der Lombardei, wo schon die romanische Epoche Reihen von Apsidiolen in dieser Stellung angewandt hatte (Dom von Verona) und nicht einmal in der konstruktiv wirksamsten Fassung, d. h. in voller Seitenschiffshöhe. Die grossen venetianischen Kirchen entschlagen sich ihrer, ebenso die florentinischen, damit die Einheit des Raumes nicht gemindert werde. Es herrscht hier gegenüber statischen Bedenken eine grandiose Sorglosigkeit, die zu der nordischen Spätgotik, in der die Kühnheit der Konstruktion immer noch grösser erscheinen will als sie ist, in bezeichnendem Gegensatz steht. Der Dom von Florenz hat für sein Mittelschiffsgewölbe nur zehn Stütz- und Widerlagerungspunkte nötig, während die Kathedrale von Amiens für einen überwölbten Raum von gleicher Höhe und Länge und geringerer Breite ihrer zwanzig braucht, ungerechnet den grossen Umfang jedes einzelnen Strebesystems. Freilich sind in Florenz die eisernen Zugstangen eine odiöse Zugabe; man nahm sie um des erreichten Raumeindruckes willen in den Kauf. — Dass auch im Innern die konstruktiven Glieder anders gestaltet werden mussten, als im Norden, verstand sich von vornherein. Aber wie? In betreff der Pfeiler ist man zu einer ganz befriedigenden Antwort nie gelangt; man war sich wohl darüber klar geworden, dass anstatt der Viel- und Feingliedrigkeit des Nordens eine kompaktere, von einfacheren Flächen umschlossene Form einzutreten habe; die speziellen Lösungen sind aber von Fall zu Fall verschieden, vgl. z. B. den Dom von Siena (Taf. 557)

mit dem von Florenz (Taf. 544) und wieder die Umformung der letzteren in Bologna (Taf. 545). Ganz entgegen der nordischen Entwicklung ist die nachdrückliche Betonung der Kapitelle, zuweilen noch verstärkt durch einen Kämpferaufsatz. — Die Scheidebögen geben sich in der Hauptsache als rechtwinklige Mauereinschnitte mit leichter Abschrägung und Profilierung oder Umrahmung der Kanten. Von gleichwertiger Behandlung der transversalen und diagonalen Rippen kann nicht die Rede sein; die ersteren müssen schon wegen ihrer grösseren konstruktiven Inanspruchnahme, ebenso aber auch aus dem formalen Bedürfnis nach entschiedener Abgrenzung der Joche, einen mächtigeren Durchmesser erhalten; ihr Profil ist analog den Scheidebögen ausgebildet; nur die Kreuzrippen nähern sich dem nordischen Profil, wenn sie auch immer derber bleiben; meistens wurde wohl auf Detaillierung durch Malerei gerechnet. Figurierte Gewölbe finden keinen Eingang.

Eine an sich schwerlich gewollte Folge der Vereinfachung der konstruktiven Formen war die Verarmung an dekorativen. Die im Prinzip der Gotik liegende Identifizierung der einen mit den anderen machte dies unvermeidlich. Wollte man dennoch einmal reich in der Wirkung sein, wie z. B. an den Fassaden, so geriet man auf willkürliche und schwerfällige Häufungen oder nahm seine Zuflucht zu dem sehr ungotischen Mittel der Inkrustation. Im Innern rechnete die Architektur auf umfängliche Mitwirkung der Schwesterkünste und liess ihnen dabei eine Freiheit, von der sie im Norden nichts wussten und für die ihr die Gesamtkunst ewig dankbar sein muss; freilich mit einem so gewaltig in die Breite gehenden Programm, dass erst die Renaissance es erfüllen konnte. Was wäre aus der Plastik des Quattrocento geworden, hätten ihr nicht solche Schauplätze bereit gestanden, wie S. Croce in Florenz, die Frari in Venedig u. s. w.

Zu einer genaueren Beschreibung des ornamentalen Details ist hier nicht der Ort. Wie die Italiener es sich zurechtlegten, stimmt es durchschnittlich mit der profanen Architektur besser zusammen, als mit der kirchlichen. Ein Blick auf unsere Tafeln zeigt, wie wenig Raum dem Masswerk gegeben wird; auch ist dessen Behandlung eine andere, flächenhaftere; vgl. das beistehende Muster. Für Säulen- und Pfeilerkapitelle wurde das nordisch-gotische Prinzip, den Blätterschmuck als einen äusserlich angehefteten vom tektonischen Kern scharf zu trennen, niemals acceptiert; die Einzelbildung schwankt zwischen Erinnerungen an das Romanische, fortgesetzter Nachahmung der Antike und einem unentschiedenen Naturalismus. Für Thür- und Fenster-

umrahmung, Gesimse u. dergl. werden Spiralwindungen, Zahnschnitte, Eierstäbe zusammengestellt; gut wirken sie nur bei kleinem Massstabe.

Fassen wir die in der obigen Uebersicht gewonnenen Wahrnehmungen zusammen, so erhellt, dass die italienische Gotik auf den Hauptruhm der nordischen, die konsequente Entfaltung einer zentralen Idee, keinen Anspruch hat. Sie ist ein Stil der Kompromisse. Zwei Widerstände lagen vor, die nicht überwunden werden konnten: die



Fenster von Or-San-Michele in Florenz.

auf dem alten Kulturboden besonders starke Anhänglichkeit an das Hergebrachte, und die Wiederbelebung eines Prinzips, das schon einmal in der Weltgeschichte der Baukunst, in der hellenistisch-römischen Epoche, hervorgetreten war und damals zu einem analogen Gegensatz gegen die griechische Tempelarchitektur geführt hatte, wie jetzt zur Gotik. Es ist, nach der von Jakob Burckhardt gebrauchten und seither oft wiederholten Ausdrucksweise, der Gegensatz von organischem Stil und Raumstil. Wir wollen in Kürze erläutern, was wir unter diesen Begriffen verstehen müssen, wenn sie auf den vorliegenden Fall Anwendung finden sollen.

Raumstil im allgemeinen Sinne ist selbstverständlich ein jeder Stil, in welchem die Gestaltung des Innenraumes ein wesentlicher Teil der Aufgabe ist. Daran zu zweifeln, dass die gotischen Baumeister des Nordens, zumal in der Blütezeit, nicht sehr ernstlich an die zu erzeugende Raumwirkung gedacht und nicht ein ganz klares Ideal hierin verfolgt hätten, wäre widersinnig; ja, wir möchten annehmen (im Gegensatz zu Viollet-le-Duc und seiner Schule), dass bei der ersten Ausbildung des Systems in Nordfrankreich das Problem wesentlich gelautet hat: wie lassen sich Steingewölbe mit Hochräumigkeit verbinden? Käme es auf nichts anderes an, so würden wir die italienische Gotik keineswegs als einen Raumstil in engerem Sinne bezeichnen dürfen, vielmehr nur als einen Stil der Weiträumigkeit im Gegensatz zur nordischen Hochräumigkeit.

Allein es hat noch eine andere Erwägung einzutreten. Der architektonisch behandelte Raum wirkt niemals als Raum an sich, als leerer Raum, sondern nur im Zusammenhang mit den ihn umschliessenden Flächen und Körpern. Diese modifizieren das Raumbild erstens dadurch, dass ihre Gliederung in unserer Vorstellung in den Raum hinein projiziert wird; für die engen Intervalle und die vorwaltende Höhenausbildung der Pfeiler und Dienste in der nordischen Gotik war sicher die Erfahrung mitbestimmend, dass dadurch der Raum scheinbar erhöht wird; und dieselbe Erfahrung in umgekehrter Richtung bestimmend für das italienische System. Wir erinnern noch einmal an die Thatsache, dass der Dom von Florenz und die Kathedrale von Amiens gleich hoch sind, — und wieviel höher fühlt sich die letztere [1]. Zweitens kommt in Betracht, dass die umschliessenden Flächen, je mehr sie durch Einschnitte, Vorsprünge u. s. w. eine körperhafte Bildung annehmen, um so mehr ein selbständiges, mit dem Raumgefühl in Konkurrenz tretendes Interesse in Anspruch nehmen. Ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen diesen Kategorien herbeizuführen, ist so wenig möglich oder wünschbar, als vergleichsweise in der Malerei zwischen den Kategorien Farbe und Form: notwendig muss der Schwerpunkt nach der einen oder der anderen Seite hinneigen. Wohin er in der nordischen Gotik fällt, brauchen wir nicht zu wiederholen. Alles was diese geflissentlich aufsucht: Auflösung der Flächen und

[1]) Eine Freiheit des Florentiner Doms: die Herabrückung der Kapitelle unter den wirklichen Kämpferpunkt; es lag in der gewollten Proportionswirkung, sie niedrig erscheinen zu lassen.

somit Unbestimmtheit in der Raumabgrenzung, gehäufte Menge selbständiger, körperhafter Formen, reichliche Association von Bewegungsvorstellungen — das vermeidet ebenso geflissentlich die italienische Gotik, indem sie das Raumganze möglichst übersichtlich gestaltet, möglichst wenig Freistützen in ihn hineinstellt und möglichst wenig Durchbrechung in die Mauerflächen bringt, kurz überall auf das klar Begrenzte, Feste, Beharrliche ausgeht. Wenn wir also den Stil der italienischen Gotik Raumstil nennen, so ist das zwar nur etwas Relatives, aber deshalb nicht weniger Bezeichnendes; es ist so gut begründet, wie wenn wir den Stil Rembrandts in besonderem Sinne einen malerischen innerhalb der allgemeinen Gattung der Malerei nennen.

Der Unterschied des Raumstils vom organischen Stil geht aber keineswegs auf in der quantitativen Beschränkung der aus der Baumasse körperlich frei heraustretenden Glieder; es müssen diese auch ihre besondere formale Charakteristik erhalten. Aus dieser Forderung stammt der innere Zwiespalt der italienischen Gotik. Mit Hilfe der dem Norden entlehnten Konstruktionsmittel hatte sie sich zum Raumstil entfaltet, — die nordische Formenwelt diesem angemessen umzubilden gelang ihr nicht. Daher kam es zum Bruch. Die Hülle der gotischen Formen wurde weggeworfen, die Raumkunst lebte unter dem Namen der Renaissance weiter. Einen gleichen Wechsel der Hülle nahm später auch die nordische Baukunst vor, aber sie wurde dadurch doch nicht wahre Renaissance, denn sie wurde nicht Raumstil, — so wenig als sie es vorher gewesen war.

2. Die Cistercienser.

Früher Anschluss an den gotischen Stil war in Deutschland und den andern nordischen Ländern jedesmal ein Zeichen fortgeschrittener Bildung und regsamer Initiative; umgekehrt in Italien gedieh der neue Stil nur, wenn er auf Schwäche und Rückständigkeit im örtlichen Kunstleben stiess. Es gab gotische Gebäude auf italienischem Boden lange bevor es eine italienische Gotik gab. Sie sind von Fremden erbaut, hier und da zerstreut als architekturgeschichtliche Inseln.

Die älteste und wichtigste Gruppe derselben befindet sich südlich von Rom in den Volsker- und Sabinerbergen. Es sind Kirchen des

Cistercienserordens, an ihrer Spitze Fossanova, halbwegs zwischen Rom und Neapel am Rande der pontinischen Sümpfe, errichtet in den Jahren 1187—1208. Daneben eine schon 1196 vollendete kleine Kirche desselben Ordens in Ceccano. Von 1203—1217 Casamari im oberen Saccothal. Von 1208 Sta. Maria d'Arbona in den Abruzzen. Diese Bauten sind in Plan und Stil fast identisch (Taf. 192, 196, 346). Der in der Cistercienserarchitektur aller Länder wirkende burgundische Einfluss tritt hier in höchster Reinheit hervor. Nicht das kleinste Detail, für das nicht die Seitenstücke in Burgund nachgewiesen wären, wogegen mit der Kunstweise des Bodens, auf dem diese Bauten stehen, keine Fühlung besteht. Allein schon die Ausführung rein in Haustein ist für diese an mehr oder minder reichliche Heranziehung des Backsteins gewöhnten Gegenden etwas Neues. Nicht nur die Bauführer, sondern auch zum grössten Teil die Werkleute müssen unmittelbar aus Burgund eingewandert sein; ein nach den Gepflogenheiten des Ordens (Bd. I, S. 520, 524) keineswegs überraschender Vorgang.

Sie fanden auch ausserhalb des Ordens Beschäftigung. Die stattliche Vorhalle der Kathedrale von Piperno zeigt grösste Aehnlichkeit mit derjenigen von S. Philibert in Dijon, die Kollegiatkirche Sta. Maria in Ferentino wiederholt etwas einfacher und mit charakteristischer Verschiebung der Proportionen in die Breite das System von Casamari u. s. w., so dass man wohl von einer Schule von Fossanova sprechen darf. Ihr Einfluss kann bis in die Dorfkirchen herab beobachtet werden. Als jedoch die Bauten in den grossen Klöstern beendet waren, hörte der Zuzug von Werkleuten aus Frankreich auf und die von ihnen hinterlassenen Muster blieben das einzige, woran sich die Lokalarchitekten zu halten wussten. So bewahrt die Gotik dieser abgelegenen Gegenden bis ans Ende einen primitiven, zur Dürftigkeit abfallenden Charakter, man nehme selbst Kathedralkirchen wie die zu Sezze (1362) und Anagni (1350).

Gleich nach Vollendung der Kirche von Casamari (geweiht 1217) ging eine Abteilung der Arbeiter im Dienste dieses Ordens nach Sizilien, um S. Nicola in Girgenti, eine andre in die toscanischen Maremmen, um S. Galgano zu erbauen.

S. Nicola in Girgenti ist in der Anlage altertümlicher als die Mutterkirche, wiewohl ganz burgundisch, nach dem Konstruktionsschema von Fontenay (Bd. I, S. 529), die Seitenschiffe noch niedriger, die Profile von grosser Kraft und Schönheit unter sichtlichem Einfluss

der antiken Ruinen. — San Galgano (Taf. 538, 54) wurde 1218 begonnen, schritt aber langsam vorwärts. Der Plan folgt genau dem Muster von Casamari, ebenso der Aufbau des ersten Geschosses; bis zur Höhenlinie des Triforiums ist das Material und der Mauerverband französisch; weiter aufwärts herrscht der Backstein vor; das Laubwerk wird freier und üppiger behandelt, während die Gesimse den burgundischen Mustern treu bleiben; die Fenster sind in den westlichen Jochen vergrössert, mit einem Teilungspfosten und Masswerk versehen; genug, man erkennt, dass auch in dieser zweiten, über die Mitte des Jahrhunderts hinausreichenden Bauepoche die Leitung mit Frankreich in Fühlung geblieben war, die Ausführenden aber Italiener sind. — San Martino bei Viterbo ist eine Tochter von Pontigny, schliesst sich aber im Grundriss (Taf. 533) der Schule von Fossanova an. (Die polygonale, also nichtcisterciensische Apsis im folgenden Jahrhundert hinzugefügt.) Bauzeit von 1215 bis gegen die Mitte des Jahrhunderts. Die Details sind ganz burgundisch, teils der Zeit entsprechend, teils etwas altertümlich, die Fenster rundbogig. Die ursprünglich für den ganzen Bau beabsichtigt gewesenen sechsteiligen Gewölbe (eine in Burgund erst im Anfang des 13. Jahrhunderts in Gebrauch kommende Form) ist ausgeführt nur im Transept, noch angedeutet im ersten Joch des Langhauses; geblieben sind die quadratischen Gewölbe und der Wechsel von kantonierten, viereckigen Pfeilern mit Rundpfeilern, Material durchgehend Stein, Verband französisch. — Die kleineren gotischen Kirchen von Viterbo und Umgegend verhalten sich zu S. Martino ähnlich wie die der Sabina zu Fossanova und Casamari: französische Formen vom Ende des 12. Jahrhunderts wurden bis zum Anfang des 15. reproduziert, ohne eine andere Veränderung, als dass sie mehr und mehr barbarisch und ungeschickt werden.

Von geringerer Bedeutung für die gotische Propaganda waren die Cistercienser Oberitaliens. Anders als in Latium und Toscana fanden sie hier eine leistungsfähige Landesarchitektur schon vor und hatten es deshalb nicht nötig, ihre Werkleute aus Burgund zu berufen, wozu noch kam, dass das Ziegelmaterial, auf das die Natur des Landes sie anwies, den Burgundern fremd war. Die oberitalienischen Cistercienserkirchen gehen deshalb über die Stufe eines reservierten Uebergangsstils nicht hinaus. Genaueres Bd. I, S. 531—532.

Ausserhalb des cisterciensischen Baukreises finden sich in Oberitalien französische Baueinflüsse nur noch einmal: in St. Andrea zu Vercelli (Taf. 533. 540). Diese stattliche Kirche war mit regulierten Chorherren aus S. Victor in Paris besetzt. Grundsteinlegung 1219, Weihe (doch gewiss nicht die abschliessende) 1224. Der Grundriss ist aus älteren cluniacensischen Einflüssen hervorgegangen. Am Aeussern lassen sich

einzelne Motive auf die Kathedrale von Laon zurückführen; ebenso im Innern die mit acht Diensten lose besetzten Rundpfeiler, bei denen selbst die Methode des Verbandes der Dienste mit dem Kern mit dem Vorbilde übereinstimmt; die offenen Strebebögen gehören unter die in Italien ganz seltenen Beispiele dieser Konstruktionsform. Im ganzen genommen sieht indes die Kirche von Vercelli lange nicht so französisch aus, wie die mittelitalienischen Cistercienserkirchen; das Backsteinmaterial führte unwillkürlich zu lombardischem Habitus zurück.

Die volle Bedeutung der Cistercienser für die Entwicklung der italienischen Baukunst wird sich erst herausstellen, wenn wir in einem späteren Abschnitt die Bettelorden als ihre Schüler und Erben zu schildern haben werden. Hier wollen wir, nachdem sie an so vielen und verschiedenen Punkten unserer Darstellung uns entgegengetreten sind, noch einmal ihre europäische Gesamtleistung überschlagen. In der That, ihre Bauten verdienen im bevorzugten Sinne den Namen historischer Denkmäler. Sie sind in ihrer überall gleichartigen Erscheinung Zeugen einer wunderbaren Organisationskraft im Dienste eines weltgeschichtlichen Berufes. Denn die Zeit der Blüte des Ordens im 12. und 13. Jahrhundert war zugleich die Zeit, in welcher der Kern der alten karolingischen Monarchie, der Herd der im besonderen Sinne so zu nennenden mittelalterlichen Kultur, die um ihn herum liegenden Länder des Südens, Ostens und Nordens enger an sich heranzog. Wo immer dies neue grössere Europa sich bildete, da waren die Cistercienser mit am Werk, in Italien, Spanien, Portugal, wie in Ungarn, Böhmen, den ostelbischen Wendenländern, Preussen und Skandinavien; und wo sie erschienen, dahin folgte ihnen der Baustil ihrer Heimat, die primitive Gotik Burgunds.

3. Die Kreuzzüge[1]).

Derselbe Trieb der Kernvölker nach Ausbreitung ihres Kultursystems löste auch die grosse Bewegung aus, die von den Kreuzzügen

---

[1]) Für das folgende sind zwei umfängliche französische Publikationen in Bälde zu erwarten: von *E. Bertaux* (in der Bibliothéque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 1901) »L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à l'apogée de la Renaissance« und von *Joui-Lambert* und *Chaussemiche:* »Les Châteaux de l'empereur Frédéric II en Apulie et en Sicile.« Ein vorläufiger Bericht von Bertaux erschien in

ihren Namen hat, in Wahrheit aber weit mehr bedeutete: ein allgemeines Vorwärtsdrängen des Abendlandes gegen das Morgenland auf der ganzen Linie des Mittelmeers. Dass es ein Vorwärtsdrängen zugleich auch der abendländischen Kunst war — ein Zurückstreben der stark und gross gewordenen Tochterkunst in das entfremdete Mutterland — dies haben wir auf zwei Punkten, in Spanien und der Levante, bereits geschildert. Einen dritten Schauplatz haben wir nunmehr in Unteritalien kennen zu lernen.

Unteritalien hatte den Glanz seiner romanischen Bauepoche nicht der eigenen Kraft verdankt. Ueber der altchristlich lateinischen Grundlage hatte sich eine starke byzantinische Schicht abgelagert; dann kamen aus dem Süden arabische und normännische, aus dem Norden toscanische und lombardische und nun in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die ersten französischen Einflüsse.

Sie sind nach ihrem Stilcharakter noch vorgotisch, burgundisch-cluniacensisch. Das älteste der hierher gehörigen Denkmäler ist die apulische Benediktinerkirche S. Trinità in VENOSA. Sie muss nach 1150, doch auch ziemlich lange noch vor 1200 begonnen sein. Nur das Erdgeschoss kam zur Ausführung. Der Grundriss der östlichen Teile folgt genau dem Typus von Paray-le-Monial, Beaune u. s. w. Er wurde nachgeahmt in zwei Kathedralkirchen, ACERRENZA (Taf. 68) und AVERSA. Eine einschiffige Anlage mit burgundischer Detaillierung, ähnlich der Cistercienserkirche S. Nicola in Girgenti, liegt am MONTE GARGANO. Das Kloster S. CLEMENTE A CASAURIA besitzt ein prachtvolles Portal von 1186, das nur als ein Werk burgundischer Künstler denkbar ist, und das Fortleben dieses Stiles bezeugt noch 1225 ein Portal an S. GIOVANNI IN VENERE. Die Schiffe derselben Kirche, obgleich sie dem Benediktinerorden gehört, nähern sich mehr der cisterciensischen Nuance.

Starken Einfluss von derselben Seite zeigen die Kathedralen von COSENZA (geweiht 1220) und LANCIANO (begonnen 1227).

Historisch das merkwürdigste ist aber die dritte Gruppe. Ihr nicht weniger als in den beiden vorigen entschieden burgundisch-champagnisches Stilgepräge ist nicht die Frucht unmittelbarer Beziehungen zu Frankreich, sondern entstand durch Rückwanderung dieser Einflüsse aus dem lateinischen Orient. Und noch überraschender zeigt sich die historische Konstellation, wenn wir sehen, dass es ein deutscher Kaiser, der Hohenstaufe Friedrich II., war, der diese Einströmung nach Apulien

---

den Comptes rendus der Pariser Académie des Inscriptions 1897. Ausserdem verdanken wir ihm wertvolle briefliche Mitteilungen.

geleitet hat. Seine Versuche, Jerusalem und Cypern seinen Reichen anzugliedern, waren gescheitert. Er gab seinen dortigen Anhängern, unter denen ausser dem deutschen Orden auch viel französische Ritter waren, neue Sitze in seinem unteritalienischen Königreich. Aus diesen Kreisen scheinen die Baumeister hervorgegangen zu sein, die dem Kaiser seine prachtvollen, nicht bloss fortifikatorisch, sondern auch durch eine hohe künstlerische Intention merkwürdigen Schlösser in Apulien und Sizilien errichteten. Das gotische Element derselben entspricht genau den Stilformen, die 50—60 Jahre früher in Burgund und der Champagne im Gebrauch gewesen und von dort in der Levante eingeführt waren. Auch einige kirchliche Bauten sind, wie es scheint, von derselben Schule ausgeführt: die Klosterkirche S. GUGLIELMO AL GOLETO (vollendet gegen 1250), die Kathedrale von RAPOLLA (1253) und der Campanile bei der Basilika von MONTE SANT' ANGELO. Ein vor die staufische Zeit fallender, aus denselben Quellen herstammender Bau ist die Kirche der Kanoniker vom heiligen Grabe in BARLETTA (Taf. 533, 538), im System sehr ähnlich [1]) der Annenkirche in Jerusalem und die Kirche der Augustinermönche von S. Jean d'Acre in MATERA.

Im Rückblick auf die Geschichte der Anfänge des gotischen Stils in den Ländern des Südens wird uns die innere Gleichartigkeit der über eine so weite Strecke hingestreuten Bauten nicht mehr überraschen: seien sie spanisch, apulisch, palästinensisch, sie wurzeln alle in einer einzigen Schule, und diese ist nicht die französische, sondern die burgundische. Die rasch voraneilende Entwicklung im Heimatlande entzog der letzteren sehr bald einen Teil ihres Sondercharakters; im Auslande aber lebte er noch lange fort; viele Züge, die zu dauernden Attributen der südlichen Architektur des späteren Mittelalters wurden, sind nicht südliches Originalprodukt, sondern burgundisch vorgebildet, und erst darüber hinaus mag die Erwägung eintreten, dass eben doch auch ihrerseits die burgundische Schule in ihrer ersten gotischen Phase noch immer etwas Fühlung mit der Antike hatte und dadurch für die südlichen Völker leichter verständlich war, als die französische.

---

[1]) Auf unserer Zeichnung die Pfeilervorlage gegen das Mittelschiff irrtümlich als Halbsäule charakterisiert; sie hat Pilasterform.

4. Die Angevinen.

Nicht erst, wie bisher geglaubt wurde, der französische Eroberer, Karl von Anjou und Provence, hat den gotischen Stil nach Süditalien gebracht; derselbe war seit mehr als einem halben Jahrhundert dort bekannt. Aber allerdings ist die besondere Nuance der angevinischen Bauten eine neue, an den Stil der hohenstaufischen Epoche nirgends anknüpfende. Die zahlreichen Bauleute, die Karl I. und Karl VI. beschäftigten, für Festungs- und Nutzanlagen, doch auch für kirchliche, kamen aus der Provence. So folgte auf die altertümlich-hohenstaufische Frühgotik unmittelbar eine zersetzte und reduzierte Spätgotik.

Drei Kirchenbauten setzte sich der Gründer der neuen Dynastie als persönliche Denkmäler: die Abtei REALVALLE, die ein Abbild des von seinem Vater, König Ludwig VIII. errichteten Klosters Royaumont bei Paris sein sollte; eine zweite auf dem Schlachtfelde von BENEVENT, wo Manfred gefallen, und als dritte die berühmte Madonna della Vittoria bei SCURCOLA, wo Konradin besiegt war. Es ist anzunehmen, dass seine Baumeister in ihnen ihr Bestes geleistet haben werden; aber sie bestehen nicht mehr. Die zahlreichen gotischen Kirchen der Hauptstadt, Gründungen aus dem letzten Drittel des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts, sind von durchaus mittelmässigem Kunstwert und heute mehr oder minder stark verunstaltet. S. LORENZO hat einen Chor mit Umgang und fünf ausstrahlenden Kapellen; er ist der einzige seiner Art. Sonst sind die Choranlagen die einfachsten: eine polygonale Apsis mit Nebenapsiden. S. CHIARA ist einschiffig mit Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern; das südfranzösische Muster springt in die Augen; die Gewölbe des Schiffes sind nach einem Erdbeben durch eine hölzerne Decke ersetzt. Der vollständig verbaute Dom S. GENARO war vielleicht von Anfang an auf Flachdecke berechnet. An S. ELIGIO ist ein Portal übrig, das die magere und glatte Eleganz dieser wenigst schönen Epoche der französischen Gotik gut zur Anschauung bringt.

Ausserhalb der Hauptstadt fasste die angevinische Gotik nur sporadisch Fuss und in noch weiter reduzierten Formen. Das offene Sparrendach ist durchaus die Regel, so selbst in der den relativ höchsten Platz einnehmenden Kathedrale von LUCERA; ferner in der Kathedrale von FONDI und der von ATRI, sowie wohl in allen Bettelordenskirchen dieser Region.

Der vielbeneidete Glanz der süditalischen Kultur und Kunst war mit dem Untergang der Hohenstaufen plötzlich und für immer er-

loschen. Er hatte sein Bestes der Verbindung mit dem Morgenlande, dem byzantinischen, arabischen und zuletzt noch dem lateinischen, zu danken gehabt. Die französische Eroberung zerschnitt diese Wurzeln, aber was sie an ihre Stelle pflanzte, hatte keine Lebenskraft. Dieser seit langem an die Aufnahme fremden Gewächses gewöhnte und ihrer Akklimatisation so günstige Boden, hier versagte er auf einmal. Die Bauthätigkeit der ersten Könige war lebhaft, wenn auch nicht schön. Sobald aber die unmittelbare Unterstützung durch französische Baukräfte aufhörte, bald nach Beginn des 14. Jahrhunderts, trat unheilbare Erschlaffung ein. Nirgends in Europa fristete sich der gotische Stil in solcher Verkümmerung, wie hier, und es ist kein Ruhm für ihn, dass er sich gegenüber der Renaissance hier länger gehalten hat, als in irgend einem anderen Teile Italiens.

5. Die Bettelorden und die Italisierung des gotischen Stils.

Unsere bisherige Betrachtung zeigte ein frühes und weite Gebiete umfassendes Eindringen des gotischen Stils auf der Apenninenhalbinsel, aber keine wahre Einbürgerung. Was die Cluniacenser und Cistercienser, die Hohenstaufen und Angevinen in ihm stattliches geschaffen hatten, verkümmerte im Nachwuchs. Schwerer als die kurzlebigen Erfolge wog in der anderen Wagschale die Teilnahmlosigkeit Roms und der Päpste. Keiner anderen grossen Stadt der Halbinsel war der neue Stil so frühzeitig nahegerückt; man sah ihn in Fossanova, Anagni, Subiaco, San Martino — fast vor den Thoren Roms; aber einzudringen vermochte er nicht. Die Päpste der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, zumal Innocenz VII. und Honorius III., entwickelten eine lebhaftere Bauthätigkeit, als sie seit langem hier gesehen war; sie weilten häufig als Gäste in Fossanova, Casamari, San Martino und erwiesen den Kulturbestrebungen der französischen Mönche volle Gunst; die von diesen eingeführte neue Baukunst liess sie gleichgültig. Bei ihren eigenen Bauunternehmungen — den Kreuzgängen am Lateran und S. Paolo fuori, der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori, der Vorhalle an der Kathedrale von Civita Castellana u. s. w. — war ihr Blick unverwandt nach rückwärts gerichtet, auf die Zeit Kaiser Konstantins; die Kunst nach ihrem Herzen war die anmutig kleine Pracht der Cosmaten.

Dass nicht in Rom und nicht in Neapel über das Schicksal der

italienischen Kunst entschieden werden konnte, war ohnedies durch den ganzen Gang der Geschichte vorgezeichnet: das wahre Italien lag in den Stadtrepubliken Toscanas und des Nordens. Wenn aus der Gotik in Italien eine wirklich italienische Gotik werden sollte, so musste es hier geschehen. Der Umschwung ging aber nicht von den Laiengenossenschaften aus, in deren Händen bis dahin die italienische Baukunst gelegen hatte, sondern von dem neugegründeten Orden der Franziskaner. Wie dieser, eine ganz italienische Schöpfung, dazu kam, für den fremden Baustil Partei zu ergreifen, scheint schwer verständlich. Der Schlüssel liegt in den Beziehungen zu den Cisterciensern. Dies ist also die Verkettung der Ursachen: ohne die Franziskaner hätte der gotische Stil in Italien nicht Bürgerrecht erlangt, und wiederum ohne die Cistercienser hätten ihn die Franziskaner nicht, oder doch nicht zur rechten Zeit für die Entscheidung, kennen gelernt.

Im Christentum des Mittelalters war die Askese ein so wichtiger Bestandteil, dass eine jede Wandlung des religiösen Geistes in einer Reform des Mönchwesens ihren Ausdruck finden musste. So folgten einander Cluniacenser, Cistercienser, Franziskaner mit den Nebenbildungen der Hirsauer, Prämonstratenser, Dominikaner; eine jede dieser drei Stufen zugleich einem bestimmten sozialen Typus entsprechend und einen bestimmten Bautypus hervorrufend. Die Cluniacenserkirchen Pflegstätten der Reliquienverehrung und des Pilgerwesens; die Cistercienserkirchen Mittelpunkte grosser Ackerbaukolonien; die Bettelordenskirchen Predigthallen, Versammlungshäuser für das Volk, Ausdruck des demokratischen Zuges der Zeit. Diese Unterschiede hinderten nicht, dass die jüngere Form gewisse Eigentümlichkeiten der älteren beibehielt. So war der Cisterciensergrundriss aus dem cluniacensischen hervorgegangen, so wurden die Franziskaner jetzt Schüler der Cistercienser.

Der Idealismus des Ordensstifters hatte sich die seelsorgerische Thätigkeit der Brüder als eine ganz freie und formlose gedacht, ohne feste Niederlassungen, ohne eigene Kirchen. Aber indem der Orden in reissend schnellem Wachstum eine grosse Erdenmacht wurde — so dass er schon fünf Jahre nach seiner Anerkennung durch den Papst 3000 Brüder auf dem ersten Generalkapitel versammeln konnte, und ein Menschenalter später ihrer 200,000 zählte — bedurfte er einer Verfassung und bedurfte er kirchlicher Gebäude zu eigenem Besitz. Wie die erstere in mancher Hinsicht derjenigen der Cistercienser, als des den Franziskanern innerlich am nächsten stehenden unter den alten

Orden, nachgebildet ist, so ist es vollends begreiflich, dass deren Baukunst durch ihre ostentative Einfachheit das Vertrauen der Söhne des heiligen Franziskus fand. Wie dieser Anschluss sich im einzelnen vollzog, ist leider nicht mehr nachzuweisen, denn wir besitzen, mit wenigen Ausnahmen, die Bettelordenskirchen nicht mehr in ihrer ersten Gestalt, sondern nur als zweiten oder dritten Neubau. Nun zeigt sich aber auch in diesen späteren Bauten eine so häufige Wiederkehr der spezifisch cisterciensischen Fassung des Chors und seiner Nebenkapellen, dass notwendig auf eine frühzeitige Begründung dieser Gewohnheit zurückgeschlossen werden muss. Ein den cisterciensischen Conversen ähnliches Institut, d. h. im Bauhandwerk geschulte Laienbrüder, kannten die Bettelorden nicht; um so glaublicher, dass sie in der ersten Zeit bei jenen sich Hilfe und Rat geholt haben, wenn auch genauere Beweise dafür nicht vorhanden sind. Zur Beantwortung der Frage, ob ausserdem noch direkte Beziehungen zu Frankreich aufgesucht worden sind, liegt nur spärliches Material vor.

Vor 1225 kann es grössere Ordenskirchen nicht gegeben haben. Vielleicht hat ein Menschenalter genügt, das spezifisch Italienische in der Bettelordensarchitektur zur Entwicklung zu bringen. Die Vereinfachung der Formen lag in der cisterciensischen Tradition, in der italienischen die Tendenz zur Weiträumigkeit; beides durfte sich jetzt dank den Mitteln, die die gotische Konstruktion an die Hand gab, aufs freieste entfalten und kam dem sachlichen Programm der Predigtkirche aufs beste entgegen. Nimmt man hinzu, dass in der starken Bauthätigkeit des Jahrhunderts von 1250—1350 auf die Bettelorden die numerisch grösste Quote trifft, so darf man wohl dem Worte beistimmen, dass das Studium ihrer Kirchen fast gleichbedeutend mit einem Studium der gotischen Architektur in Italien sei. Indem die Gunst des Volkes den Mönchen diese gewaltigen Hallen erbauen half, wollte das Volk selbst darin zu Worte kommen; wir hören aus diesen Denkmälern der Armut und Entsagung noch eine zweite Stimme heraus, die uns oft die stärkere dünkt: den kühnen und hohen Sinn des heroischen Zeitalters der italienischen Stadtrepubliken. Bevor in Florenz der Dom erstand, waren S. Croce und S. Maria Novella da, und in Venedig erhoben sich neben S. Marco, nicht prächtiger aber machtvoller, S. Maria gloriosa dei Frari und S. Giovanni e Paolo.

Wir haben in der Einleitung unter die Verdienste der Gotik gerechnet, dass sie die Baukräfte Italiens aus äusserster Zersplitterung zu gleichartigem Streben zusammenführte. Genauer betrachtet war

; nicht der gotische Stil als solcher, der dies vollbrachte, sondern ıs für ihn Partei ergreifende Bettelmönchtum. Zu einem so abge-:hlossenen Baucharakter, wie in der Cistercienserarchitektur, kam es in-:ssen nicht. Es blieb Spielraum für provinzielle Differenzierung.

UMBRIEN UND TOSCANA. Die erste Gelegenheit, die herbe Vorschrift des Stifters, der seinen Orden in vollem Sinne besitzlos, also auch kirchenlos wissen wollte, zu durchbrechen, bot seine alsbald nach seinem Tode erfolgte Heiligsprechung. Seinen Anhängern erschien es doch ganz unmöglich, ihm die Ehre einer auf seinen Namen geweihten Kirche in der Stadt seiner Geburt vorzuenthalten. Papst Gregor IX. legte am Tage nach der Canonisation (16. Juli 1228) den ersten Stein zu ihr; geweiht wurde sie 1235 und war im wesentlichen damals auch vollendet. Obgleich als »Caput et mater« aller Kirchen des Ordens gefeiert, bewahrte S. FRANCESCO IN ASSISI unter ihnen eine Ausnahmestellung hinsichtlich der baulichen Anlage. Dieselbe (Taf. 534, 538) ist einschiffig, mit vier quadraten Kreuzgewölben im Langhaus, einem Querhaus und einfacher Apsis; die geräumige Unterkirche (mit jüngeren Erweiterungen) eine Folge der Lage am Bergeshang. Das einschiffige Raumschema war bis dahin nur an ganz kleinen Kirchen zur Anwendung gekommen. In einer solchen, der S. Maria in Portiuncula, dicht bei Assisi, hatte der heilige Franz oft gebetet und endlich seine Todesstunde erwartet. In ihr dürfte, natürlich nur im allgemeinsten, das Vorbild zu suchen sein. Die Durchführung setzt Meister und Gehilfen mit ausgebildet gotischen Kenntnissen voraus, wie sie in Italien nicht erworben sein konnten, auch nicht an den Cistercienserbauten. Die korrekte Behandlung der gebündelten Wanddienste, die Anlage des Laufganges in der Fensterregion (offen im Langhaus, als Triforium im Querschiff und Chor), die Zeichnung des Fenstermasswerks und des Blattwerks der Kapitelle, alles das weist auf Frankreich [1]), speziell auf die jüngere burgundische Schule (gleichzeitige Bauten in Auxerre, Semur, Dijon u. s. w.), doch muss auch eine ungefähre Kenntnis von südfranzösischen und westfranzösischen Anlagen vorausgesetzt werden. Die prismatische Form der Rippen ist im französischen Stil ungewöhnlich, wenn auch nicht unerhört; sie mag sich aus von Anfang an beabsichtigter Bemalung erklären. Für die eigen-

---

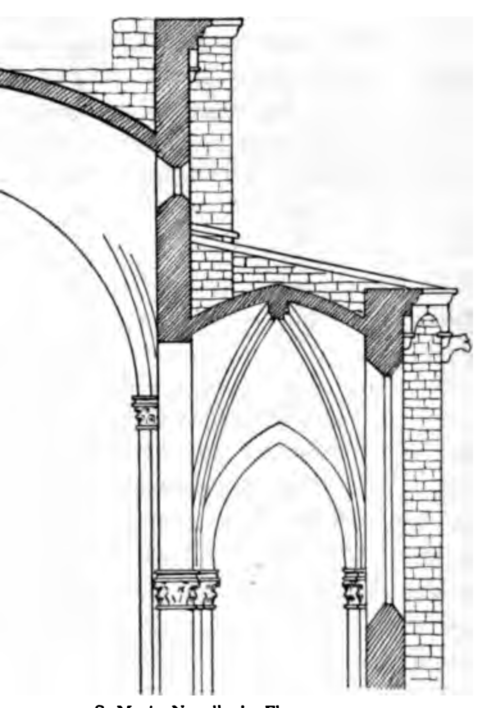
[1]) Vasaris merkwürdig lange unbeanstandet gebliebene Legende, wonach S. Fran-sco in Assisi die erste gotische Kirche Italiens und ihr Erbauer ein Deutscher Namens cob gewesen sei, ist jetzt durch Thode und Enlart beseitigt. In einem nicht mehr fzufindenden »alten Manuskript« wird ein Mönch Filippus de Campello als Bauleiter n 1232—1253 genannt; dass er auch der technische Leiter gewesen sei, ist damit :ht gesagt; es ist bei einem Franziskanermönch dieser Zeit unwahrscheinlich.

tümliche turmartige Ausbildung der Strebepfeiler wissen wir nur die Analogie der Kathedrale von Alby, welche jedoch jünger ist, anzuführen; es muss also dergleichen doch wohl schon früher gegeben haben. Erst die Fassade mit reichem, zweiteiligem Portal und einem an die romanischen Kirchen von Toscanella erinnernden Rosenfenster, übrigens glattem Mauerwerk, lenkt in italisierende Formen ein.

Diesem ersten Hauptbau des Ordens schliessen sich nur wenige in genauer Nachahmung an: S. Chiara in Assisi, S. Francesco in Perugia, vielleicht auch die barockisierte Kirche S. Francesco in Viterbo. Wohl aber geschah es, wie man glauben muss, in Erinnerung an ihn, dass die einschiffige Anlage, jedoch ungewölbt, mit offenem Dachstuhl für die Ordenskirchen in Umbrien und Toscana typisch wurde. Die grösseren von ihnen haben regelmässig ein stark ausladendes Querschiff, im Osten mit Kapellen nach Cistercienserart besetzt. Beispiele: S. Domenico in SIENA (Taf. 534, 550), 1293 vergrössert; S. Francesco ebenda, in gleicher Anlage und Grösse, nur mit je einer Kapelle mehr an den Kreuzarmen; ein wenig kleiner S. Francesco in PISA und S. Francesco in PISTOJA, mit gewölbtem Querschiff; ohne Querschiff S. Francesco in CORTONA und S. Caterina in PISA, beide aus der Mitte des Jahrhunderts. Das Aeussere überall Ziegelrohbau mit Bogenfries und flachen Lisenen. Man thut diesen Gebäuden kein grosses Unrecht, wenn man sie »Riesenscheunen« genannt hat. Dass aber ein echter Künstler auch diesem Stil der Armut hohe monumentale Wirkung verleihen konnte, dafür ist S. Croce in FLORENZ Beweis (Taf. 534, 551, 552). Erbaut an Stelle einer älteren, 1252 errichteten Kirche, seit 1294 von Arnolfo di Cambio, die östlichen Teile 1330 vollendet. Die sehr grossen Abmessungen — das Langhaus ist 6 m breiter als dasjenige der Kathedrale von Amiens und nur 6 m schmäler als die fünf Schiffe des Kölner Domes zusammengenommen — nötigten zur Teilung in drei Schiffe. Unter keinem Gewölbezwang stehend, sind die Proportionen des Raumes und der Flächen hier zum erstenmal mit klarem Bewusstsein zur Dominante der Gesamtstimmung gemacht. Dieselbe ist gleich weit von mystischer Gefühlserregung im Sinne nordischer Gotik wie von der weichen Harmonie der Renaissance entfernt, sie ist eminent kalt und streng, aber auch eminent grossartig. Die Begleitung der relativ schmalen und hohen Seitenschiffe mit weiten Arkadenöffnungen trägt ausserordentlich dazu bei, den Eindruck des Mittelschiffs zu heben. Wichtig ist auch die grosse Horizontale der unter den Fenstern hinlaufenden Schwebegalerie. Die Kreuzflügel sind niedriger als die Vierung. Die durch steinerne Bögen mit den Mittelschiffspfeilern verbundenen Seitenmauern zeigen nach aussen über jedem Compartiment einen Giebel und ihnen entsprechend eine Reihe quergestellter Satteldächer.

Das wenige Detail des Innern ist von äusserster Sparsamkeit und beinahe Roheit. Inkrustation der Fassade war beabsichtigt, aber es ist fraglich, ob schon von Arnolfo und nicht erst am Ende des 14. Jahrhunderts. Die seit 1857 ausgeführte ist gewiss hinlänglich trocken ausgefallen, aber ohne den Zusatz von herber Grösse, den Arnolfo und seine Zeit auch den schlichtesten Werken zu geben verstanden.

Die Zahl der Gewölbebauten unter den mittelitalienischen Bettelordenskirchen ist klein. Bei weitem die wichtigste unter ihnen ist S. Maria Novella in Florenz. Die Vorstufen führen auf die Cistercienser zurück. Dieselben hatten 1237 die Badia von Settimo vor den Thoren von Florenz als die erste gotische Kirche dieser Gegend erbaut. Die erste in Florenz selbst soll S. Trinità sein (seit 1250). Der Grundriss (Taf. 534) ist Beweis der Herkunft; aus Gründen der Oertlichkeit kürzer als sonst in dieser Familie üblich, dafür die Seitenschiffe verdoppelt; die äusseren erst später in Kapellen verwandelt. Die schlanken viereckigen Pfeiler und die luftige Raumbehandlung (Taf. 539), eine bemerkenswert frühe Vorahnung, die Richtigkeit der Datierung vorausgesetzt, der Richtung des Arnolfo di Cambio. S. Maria Novella (Taf. 534, 539); erster Bau 1221; Vergrösserung 1244—56; neue Grundsteinlegung 1278; vollendet um 1350. Dem Plan von 1278 entsprechen wohl nur der Chor, das Querschiff und die zwei ersten, im Mittelschiff oblongen Joche des Langhauses; die folgenden, mehr dem Quadrat sich nähernden [1]), sind eine Abänderung des 14. Jahrhunderts. Die Form der Pfeiler geht in letzter Instanz auf die Cistercienser zurück, doch ist der quadratische, an den Ecken leicht abgefaste Kern so schlank ge-


S. Maria Novella in Florenz.

---

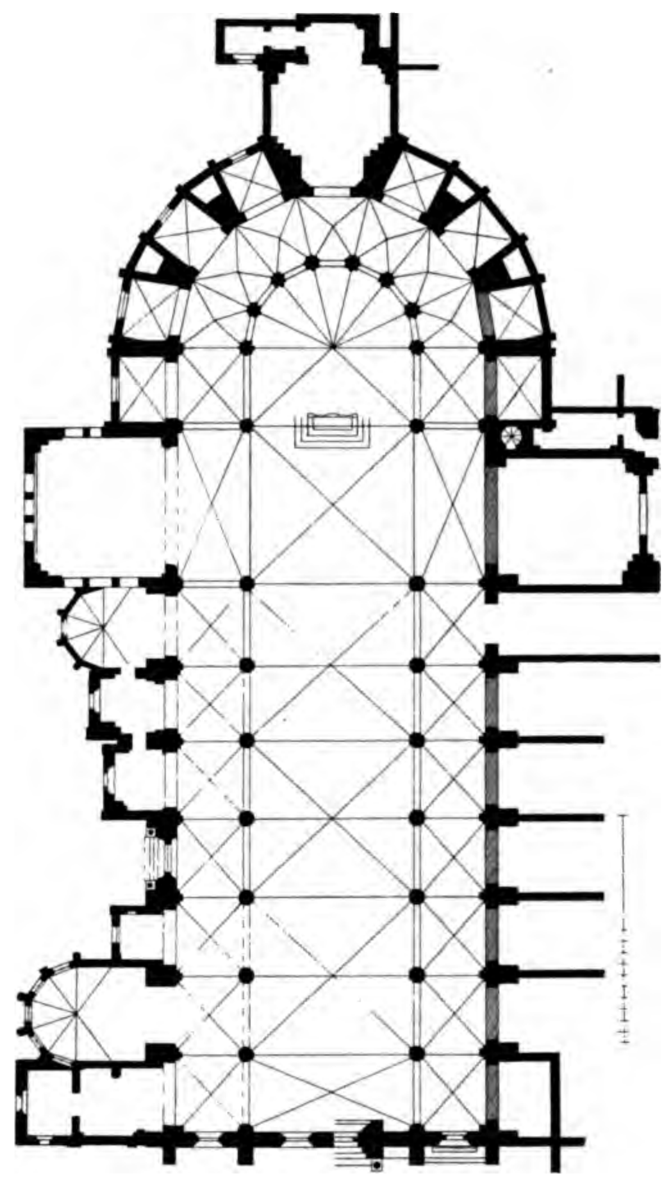
[1]) Die Pfeilerabstände sind auffallend ungleich; sie betragen, vom Eingang gechnet, im 1. Joch 12,80, im 2. 13,40, im 3. 14,05, im 5. 12,90, im 6. 10,35, im . 10,57.

worden, dass die Halbsäulen nahe aneinander rücken. Die Konstruktion ist durch das äusserst geringe Volumen des Mauerwerks bewunderungswürdig, dabei kommt sie ohne die entstellenden Verankerungen aus. (Der Architekt, dem wir die Taf. 539 gegebene Aufnahme anvertrauten, hat leider die Widerlager vergessen; wir geben sie beistehend nach C. H. Moore). Michelangelo nannte S. Maria Novella »seine Braut,« womit er wohl auf die hier ungewöhnlich schön gelungene Verbindung von Ernst und Anmut hinzielte.

DIE VIA EMILIA UND LOMBARDEI. In diesem Gebiet, das sich schon in der romanischen Epoche für den Gewölbebau entschieden hatte, griffen die Franziskaner anfangs, wahrscheinlich häufig, auf die flachgedeckte Basilika zurück. Ein Beispiel davon hat sich in S. Francesco in PARMA erhalten; der Bau soll 1230 begonnen sein; derbe Rundpfeiler mit einfachem Kämpfergesims; weit und hoch gespannte Spitzbogenarkaden. — Die erste bedeutende Gewölbekirche war S. Francesco in BOLOGNA (Taf. 542), erbaut seit 1236. Ganz in Backstein. Das landesübliche gebundene System mit französischen Elementen verjüngt. Die Anlage des Chors nach dem Schema von Clairvaux und Pontigny, nur dass der Zwischenraum zwischen den viereckigen Kapellen nicht mit Pfeilermassen ausgefüllt ist; anstatt dessen sind ihre äusseren Ecken durch flache Bögen verbunden. Die achteckigen Pfeiler im Chor mit Bündeln von Runddiensten, im Langhaus teilweise mit flachen Pilastern besetzt. Das Blattwerk der Kapitelle schilfartig, wie es bei den Cisterciensern üblich war, zum Teil auch Knospen in der Art der in Assisi benützten. Die Gewölbe sechsteilig (vgl. oben S. 501 S. Martino), die Strebebögen später hinzugefügt. S. Francesco in Bologna ist die erste Kirche des Ordens unter nachweisbarem cisterciensischem Einfluss; merkwürdig dabei, dass derselbe Momente enthält, die den Cistercienserkirchen Italiens fremd geblieben waren, also nur direkt aus der burgundischen Quelle geschöpft sein können.

Sechsteilige Gewölbe finden sich noch in dem enorm in die Länge gezogenen Schiff (7 Doppeljoche) von S. Francesco in CREMONA und in S. Francesco in PADUA und dürften überhaupt in der mittleren Zeit des Jahrhunderts ziemlich verbreitet gewesen sein. Sie gaben dem in der Poebene traditionellen gebundenen System mit quadratischen Mittelschiffsjochen eine neue Daseinsberechtigung. Später kehrte man zu den vierteiligen Gewölben zurück. — Das künstlerisch bedeutendste Gebäude dieser Klasse ist S. Maria del Carmine[1]) in PAVIA. Der Grundriss ist der Kirche S. Francesco in derselben Stadt nachgebildet,

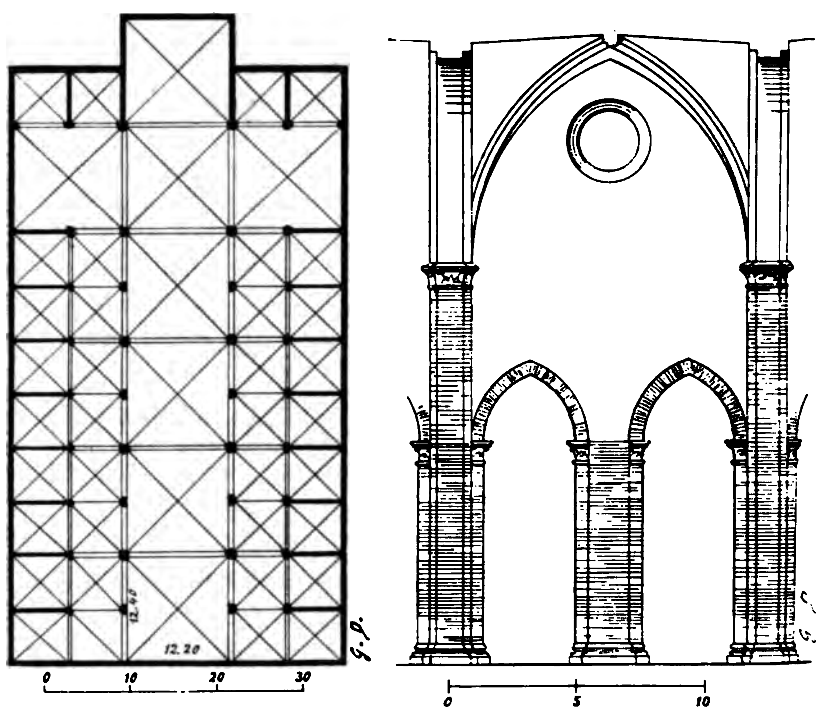
[1]) Die Karmeliter sind ein Orden älterer Gründung, dem 1247 die Regel der Bettelorden erteilt wurde und der sich in seinen Bauten meistens an diese anschliesst.



S. Francesco in Bologna.

welche wieder denjenigen von Chiaravalle reproduziert; neu hinzugekommen die tiefen Seitenkapellen. Der Aufbau (vgl. die umstehende Skizze) der altlombardische; gotisch, ausser der Spitzbogenform der

Gewölbe und Arkaden, nur die Streckung der Proportionen in die Höhe. Trotz des Baubeginns im Jahre 1373 [1]) ist der Eindruck nach gotischem Massstabe ein ganz primitiver, noch mehr an deutsche Cistercienserkirchen (frappant die Aehnlichkeit mit Riddagshausen Taf. 199) als an italienische erinnernd. Das Material ist durchgehend Backstein; in den formierten Teilen nackt und in vorzüglichstem Fabrikat, auf den Flächen verputzt.



S. Maria del Carminc in Pavia.

VENEZIEN. Zu den ältesten und grössten Franziskanerkirchen Italiens gehört S. Antonio in PADUA (1232—1307). Der Heilige, der hier begraben lag, nahm in der Verehrung des Volkes seinen Platz gleich nach Franciscus ein; etwas Ausserordentliches sollte geleistet werden und ist es auch, wennschon nicht in günstigem Sinne. Welche Auffassung vom gotischen Stil damals in Italien noch möglich war, beweist der bizarre Gedanke, seine Konstruktionsformen mit den Kuppeln von S. Marco zu verschmelzen; genaueres Bd. I S. 353 und Taf. 100,

[1]) So Ricci und Malaspina; 1273 bei Thode (und wohl danach im Cicerone) dürfte ein Druckfehler sein; vgl. auch Schnaase, VII, 189.

103. Der Chor, begonnen 1267, eine Nachahmung desjenigen von S. Francesco in Bologna. — Die Mehrzahl der ersten Bettelordenskirchen wird auch in dieser Gegend ungewölbt gewesen sein. Dieser Art noch, sehr gross und stattlich, S. Niccolò in TREVISO, begonnen 1303, und S. Francesco ebenda, begonnen 1306 (Taf. 533, 550). Aehnlich (jetzt umgebaut) S. Maria del Carmine in VENEDIG, seit 1348. — Einschiffige Kirchen mit offenem Dachstuhl oder hölzernen Gewölben: in Venedig S. Stefano und S. Giacomo in Orio; in Padua die Eremitanenkirche, seit 1319; in Verona S. Fermo (1313), S. Eufemia und S. Bernardino.

Für Gewölbekirchen entwickelte sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ein eigentümlicher und wertvoller Typus: Beseitigung des Stützenwechsels, schlanke Rundpfeiler mit achteckigen Deckplatten, hohe Seitenschiffe; die Oberlichter kreisrund; die Pfeilerabstände von Bau zu Bau wachsend, bis quadratischer Grundriss der Mittelschiffsgewölbe erreicht ist; die Anordnung der Kapellen neben dem Chor die übliche, aber mit der Abweichung, dass ihnen eine polygonale Apsis vorgelegt ist. Die Verwandtschaft mit dem durch S. Maria Novella in Florenz inaugurierten System ist zu gross, als dass nicht an Einfluss von dort her gedacht werden müsste. (Für irrig halten wir die Behauptung deutschen Einflusses bei Thode und im Cicerone; sie mag sich auf die Frari in Venedig und S. Anastasia in Verona gründen, wo in den Apsiden nicht eine Oeffnung, sondern ein Pfeiler auf die Mittelachse fällt; diese Anordnung ist in Deutschland aber jünger und keineswegs auf Deutschland beschränkt, vgl. Taf. 509, 513.) — Unter den erhaltenen Bauten dieser Klasse hat das älteste Datum (1280) und den am wenigsten entwickelten Charakter S. Lorenzo in VICENZA. — Die nächstfolgende Stufe gibt die Kirche de'Frari in VENEDIG; der Gliederbau wie in der Kirche von Vicenza, die Stützen weiter auseinandergerückt und überhaupt alle Proportionen auf Weiträumigkeit umgestimmt; begonnen 1330 (der ältere Bau von 1250 war unbedeutend und hatte auf den gegenwärtigen keinen Einfluss). — Die dritte und vollkommenste Kombination derselben Elemente in der Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo (1333—1390); die Pfeilerabstände noch einmal vergrössert, so dass quadratischer Gewölbegrundriss erreicht wird (Taf. 533); zugleich die Höhen vermehrt. (Das ungefähre Verhältnis von Mittelschiffsbreite zu Pfeilerabstand zu Pfeilerhöhe ist in de'Frari 1 : 0,8 : 0,8, in S. Giovanni e Paolo 1 : 1 : 1,3.) — Ein gleiches Mass von Freiräumigkeit bei noch grösserer Schlankheit hat S. Anastasia in VERONA (Taf. 533, 549); begonnen 1261, wenngleich fraglich, ob bereits nach dem gegenwärtigen Plan; 1307 wieder aufgenommen, doch erst 1422 vollendet; unter diesen Umständen nicht sicher zu entscheiden,

ob Verona oder Venedig die Priorität hat; wahrscheinlicher doch wohl Verona. (In diese Gruppe gehört auch der DOM von VERONA, ein um 1400 ausgeführter Umbau der romanischen Kirche, von welcher Chor, Seitenschiffswände und Fassade herübergenommen wurde; der



S. Giovanni e Paolo in Venedig.

aus dem Norden kommende Reisende empfängt hier den ersten und gleich sehr schönen Eindruck von italienischer Weiträumigkeit.)

An diesen vier grossen Kirchen machte die oberitalienische Architektur ihre Schule im »Raumstil« durch. Die Allgemeinheiten des Grundrisses und des Gliederbaues sind bald fixiert, der Schwerpunkt

des künstlerischen Interesses liegt ganz in den Proportionen; mässige Verschiebungen derselben genügen, die Charakteristik bedeutsam zu variieren. Wichtigen Anteil an der erstrebten Wirkung hat die Vereinfachung der Lichtführung: die Seitenschiffsmauern bleiben trotz ihrer Höhe ohne Fenster; nur die Obermauern des Mittelschiffs erhalten deren und auch diese, überall in Oculusform [1]), haben keinen grossen Durchmesser; es ist also das Lichtquantum ein geflissentlich beschränktes, aber wirkungsvoll konzentriert und zu der Ruhe und Geschlossenheit des Raumbildes vorzüglich stimmend.

5. Die Kathedralen.

Die zahlreichen gotischen Kirchen, die vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in Italien erbaut waren, bedeuteten noch immer keine volle Einbürgerung des neuen Stils, denn sie waren mit wenigen Ausnahmen auf den Kreis der Cistercienser, Franziskaner und Dominikaner beschränkt. Noch fehlte der Anschluss des Weltklerus, noch fehlten Aufgaben ersten Ranges, wie sie nur Kathedralkirchen darbieten konnten.

Der Dom von Siena ist in seinen älteren von c. 1250 ab ausgeführten Teilen eher ein Denkmal des Misstrauens gegen den neuen Stil als der Befreundung mit ihm. Der erste wirklich gotisch gemeinte Dom ist der von Arezzo, seit 1277; es folgen Orvieto 1290, Florenz 1294, Perugia 1300, Prato 1317, Lucca nach 1320; noch jünger die oberitalienischen Kathedralen.

Vergleicht man mit diesen Bauzeiten diejenigen der ausgezeichneteren Ordenskirchen, so erhellt, dass die italienische Baukunst nicht eher als zum Schluss des 13. Jahrhunderts aus dem passiven Verhältnis zum gotischen Stil heraustrat. Nicht ein vertieftes Verständnis der nordischen Kunst, sondern freies Schalten mit den Elementen derselben ist das neue Ziel. Was an den Bauten des 14. Jahrhunderts gotisch ist, beruht allein auf dem von den Cistercienser- und Franziskanerbauten dargebotenen, also höchst unvollständigem Material; vereinzelte Anregungen seitens der nordischen Gotik kamen auch neuerdings wohl noch hinzu; umfassendere Anschauung von derselben hat von den führenden Meistern des Trecento wohl keiner besessen. Aber

---

[1]) Auch für die Frari in Venedig zu vermuten, jetzt modern renoviert.

auch untereinander haben sie keinen schulmässigen Zusammenschluss gesucht. Der italienische Baugeist entfaltet sich in höchstem Masse individualistisch.

Schon dies allein bedeutet einen durchgreifenden Unterschied vom nordischen genossenschaftlich wirkenden Bauwesen und einen Schritt über die geistigen Grenzen des Mittelalters hinaus.

Die Frage nach der Persönlichkeit der Baumeister kann deshalb mehr Wichtigkeit erlangen als im Norden. Bezeichnenderweise sind die namhaftesten derselben gar nicht Baumeister von Haus aus, sondern auf Grund des Vertrauens, das sie sich auf anderen Kunstgebieten erworben haben, werden sie zu architektonischen Aufgaben berufen. Vasaris Angaben über die ausgedehnte bauliche Thätigkeit des Niccolo Pisano, die ihn als den eigentlichen Apostel der Gotik in Italien erscheinen lassen, sind zwar eine entweder gänzlich unbegründete oder doch ungeheuer übertreibende Legende; aber eine gewisse typische Wahrheit liegt doch darin. Die Bildhauer Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio, die Maler Giotto, Orcagna, Agnolo Gaddi, selbst Dilettanten, wie der Servitengeneral Andrea Manfredi, haben die italienische Stilentwicklung aufs stärkste beeinflusst. Kommissionen von Sachverständigen zur Vorberatung wichtiger baulicher Entscheidungen kannte auch der Norden; während sie dort aber immer aus Facharchitekten zusammengesetzt wurden, berief man in sie in Italien Künstler aller Art und auch Laien. Die Baudeputation für den Mailänder Dom hatte 80 Mitglieder.

Die beiden Hauptrichtungen der toscanischen Gotik sind an die Namen Giovanni Pisanos und Arnolfos di Cambio zu knüpfen. Giovanni hatte als Jüngling an der seinem Vater in Auftrag gegebenen Kanzel im Dom von Siena mitgearbeitet (1266—68). Das ornamentale Detail derselben zeigt die grösste Aehnlichkeit mit den jüngeren Teilen der Cistercienserkirche in San Galgano. Mag es nun von den Pisani unmittelbar ausgeführt sein oder nicht, der Weg, auf dem dieselben ihre Kenntnis der gotischen Formen sich erworben, ist damit angezeigt. Als Architekt bethätigte er sich zum erstenmal am Camposanto seiner Vaterstadt, das er laut Inschrift in den Jahren 1278 bis 1283 ausgeführt hat. Im Jahre 1284 lieferte er den Entwurf zur Domfassade in Siena und 1317 übernahm er, den Dom von Prato durch Anbauten und eine neue Bekleidung des Aeusseren zu ver-

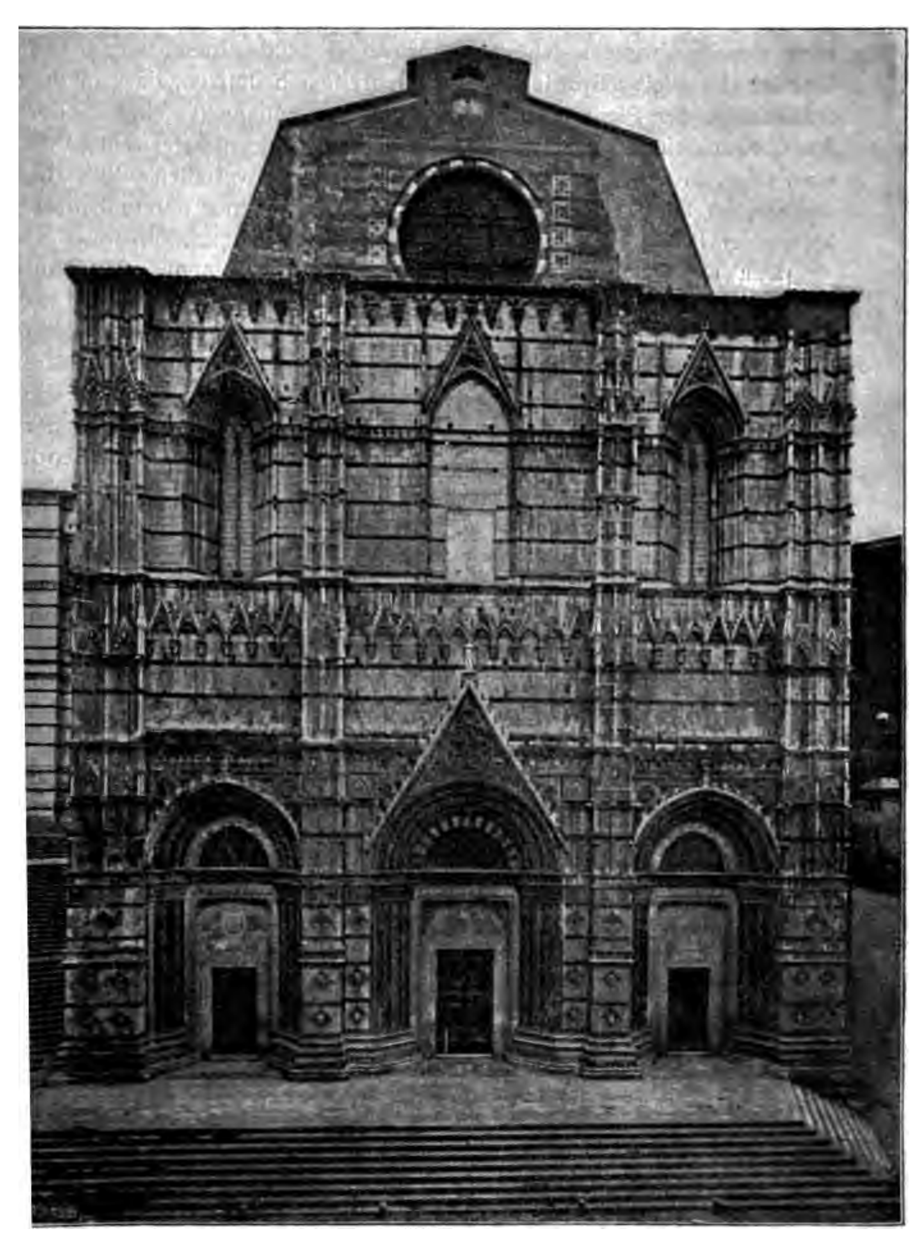
schönern. Diese Werke prägen die Gotik, mit souveräner Nichtachtung ihres organischen Gehaltes, zu einem reinen Dekorationsstil um und wurden als solche Vorbilder von grosser, oft verhängnisvoller Wirkung. — Arnolfo di Cambio hatte in seiner Jugend mit Giovanni Pisano zusammen an der Sieneser Kanzel gearbeitet. Aber er war ein ganz anderer Geist. Im Zierwerk trocken und spröde, ohne Interesse für die konstruktive Systematik, kehrte er zuerst diejenige Tendenz hervor, die an der italienischen Gotik das Grösste und zugleich das Italienischste ist: er machte sie zum Raumſtil in dem in unserer Einleitung definierten Sinne. In seiner auf das Strenge und Erhabene gerichteten Kunst zeigt er sich als Geistes-, nicht bloss Zeitgenosse des Dichters der Divina Comedia. Wann und wo er zuerst als Baumeister aufgetreten ist, ist nicht festgestellt; jedenfalls wussten die Florentiner was sie thaten, als sie ihm am Schluss des 13. Jahrhunderts rasch nacheinander den Dom, S. Croce, den Palazzo Vecchio zu bauen gaben.

Der Dom von Siena (Taf. 535, 540, 555, 557, 593). Reichliche Urkunden zur Baugeschichte sind erhalten, lassen aber mehrere Hauptfragen derselben gleichwohl ungelöst. Dass die Bauabsichten mehr als einmal gewechselt haben, verrät schon die Verwirrung im Grundriss. Die Dokumente zeigen sehr lehrreich die Art des Betriebes solcher grossen, nicht vom Domkapitel, sondern von der Kommune geleiteten Bauten in den italienischen Republiken, »die grosse Vorsicht, mit der man in der Regel verfuhr, und dann wieder die grosse Erregbarkeit durch neue Entwürfe und die Kühnheit plötzlicher Entschlüsse, zu denen man sich hinreissen liess«. Wir können hier nur einen Auszug des wichtigsten geben. — Die Vergrösserung der alten Kathedrale war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts begonnen und 1259 bis zum Chor gediehen; 1264 wurde die Kuppel vollendet, 1284 der Entwurf für die Fassade in Auftrag gegeben, im 14. Jahrhundert der Chor verlängert. In den Jahren 1259—88 und wieder in den achtziger Jahren waren Mönche aus S. Galgano Operarii, d. i. Verwaltungsleiter des Dombaus. Zahlreiche Einzelformen sind indes beweisend auch für technisch-artistische Beziehungen zu jenem Cistercienserkloster. Die Grundformen der Komposition sind aber italienisch. So vor allem die Zentralkuppel. Sie ist nachträglich hineingestellt, und um sie so geräumig zu gestalten, wie man sie haben wollte, scheute man nicht die grossen Unregelmässigkeiten in der Verteilung der Stützen. Der sechseckige Kuppelgrundriss (im Tambour in ein verzogenes

Zwölfeck übergehend) geht auf den Dom von Pisa zurück. Aus der Pisaner Schule kommt auch die Inkrustation des Inneren mit glänzend poliertem Marmor in abwechselnd schwarz und weissen Schichten. Um neben diesen Kontrasten einigermassen zur Wirkung zu kommen, musste das Gurtgesims stark ausladend gebildet werden; die zwischen den Konsolen angeordneten Papstköpfe ein Zusatz um oder nach 1400. In die Zeit der Oberleitung der Mönche von S. Galgano wird das Hochschiff und die Umarbeitung der Seitenschiffsmauern fallen. Erst auf diese Teile kann der Name gotisch angewandt werden. J. Burckhardt rühmt mit Recht an den Aussenwänden der Seitenschiffe die Mässigung in der Inkrustation und das wohlthuende Massenverhältnis der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konsequente nordische Gotik gar nicht anerkennt). Die Ueberhöhung dieser Wände hat zum Zweck, den Anblick der Strebemauern zu verdecken. Das Dachgesims rein burgundisch. — Die berühmte Fassade ist keineswegs aus einem Gusse. Nur die unteren, den spätromanischen Bauten von Pisa und Lucca noch nahe verwandten Teile können unmittelbar von Giovanni Pisano herrühren. Die oberen wurden erst 1372 begonnen. Wie weit sie den Entwurf Giovanni's wiedergeben, ist fraglich; genau thun sie es gewiss nicht; sehr verdächtig u. a. die (auf unserer Abbildung Taf. 555 durch die Schrägstellung gemilderte) Abweichung der Seitengiebel aus der Achse der unter ihnen befindlichen Portale, welches wieder eine Folge der im Verhältnis zum Unterbau zu breiten Anlage des Mittelgiebels ist. Das deutet doch auf Abänderung des ersten Entwurfs. Auch sonst gäbe es mancherlei auszusetzen. Klassisch ist die Domfassade von Siena, das Werk einer jugendlich gärenden Zeit, gewiss in keinem Sinne. Aber es lebt in ihrer Pracht eine überströmende Energie, die auch uns Unnaive und Verfeinerte mit sich fortreisst.

Die ersten Decennien des 14. Jahrhunderts zeigen die Sienesen in einem wahren Baufieber. Ihr in der Fassade noch nicht einmal vollendeter Dom genügte ihnen keineswegs mehr; Vergrösserungsprojekte einschneidender Art tauchten auf und verschwanden wieder. Zur Ausführung kam seit 1317 die unter dem östlichen Abhang des Domberges liegende Taufkirche S. Giovanni, die dem zu verlängernden Chor als Unterbau dienen sollte. Die (nicht ganz vollendete) Fassade geht in der Annäherung an nordisches Formenwesen weiter, als irgend ein toscanischer Bau sonst. Doch war das nur ein vorübergehendes Zugeständnis. In dem 1340 begonnenen südlichen Anbau tritt das italienische Raumgefühl in gereifter Schönheit ans Licht. Er war (vgl. den Grundriss) als ein gewaltiges[1]) Langhaus gedacht, zu dem

[1]) Indessen doch nicht 25 m Mittelschiffsbreite, wie die 7. Auflage des Cicerone angibt, sondern 25 m Gesamtbreite.



S. Giovanni in Siena.

sich die bestehende Kirche als Querschiff verhalten hätte. Nach dem grossen Pestjahr 1348 blieb er liegen. Jakob Burckhardt meint, es

wäre das bei weitem schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Uns will freilich bedünken, dass in der Schlankheit der Pfeiler bei so weiter Bogenspannung (es sind wieder Rundbogen) einem technisch unausführbaren Ideale nachgestrebt ist — ein Fehler, in den nachmals die Renaissance öfters verfallen sollte; die technischen Fehler der nordischen Gotik liegen immer nur in Einzelheiten der Berechnung, nicht in der allgemeinen Konzeption.

Der Dom von Orvieto (Taf. 534, 553, 554, 593). Als Umbau des alten Domes begonnen vor 1285, dann mit wachsendem Ehrgeiz fortgeführt. Im Jahre 1310 erhielt Lorenzo Maitani aus Siena den Auftrag für die Fassade. Er war schon vorher am Bau thätig gewesen *(venit . . . ad reparandam ipsam fabricam)*; wir möchten die Erneuerung des Mittelschiffs als sein Werk vermuten. In welcher Weise das geschah, ist für die Baugesinnung der Orvietaner bezeichnend. Hier, nahe bei Rom, glaubte man ein Gebäude im neuen Stil, ein Prachtgebäude dazu *(hujus civitatis honor, speculum atque decus)*, errichten und doch dasselbe immer noch als Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl anlegen zu können. Für unentbehrlich hielt man dagegen Steigerung der Raumverhältnisse ins Weite und Hohe; der Baumeister scheute um dessentwillen auch nicht die eintretende Divergenz mit den Achsen der aus dem ersten Bauplan beibehaltenen Seitenschiffskapellen; die zwischen ihnen liegenden Fenster wurden erst jetzt durchgebrochen. (Der Verschluss zum Teil aus dünnen Alabasterplatten.) Die Scheidbögen sind feiner profiliert als in Italien im allgemeinen üblich; die Kapitelle etwas schwächlich im Bau, aber äusserst zierlich skulpiert. Das Querschiff ragt über die Fluchtlinie der Seitenschiffe nicht hinaus, es ist ebenso wie der ganz einfache Chor gewölbt; der platte Chorschluss eine Nachwirkung der Cisterzienserarchitektur. Die Fassade sollte den Wettkampf mit der von Siena aufnehmen, als dem Höchsten, was man sich in dieser Gegend zu denken vermochte. Maitani hat indes nur die Hauptlinien der Komposition wiederholt [1]), den plastischen Charakter des Originals aber in einen flächenhaften umgesetzt: eine mit feinem Takt gezogene Konsequenz aus dem andersartigen Habitus der Innenarchitektur. Im übrigen ist die Fassade noch unbekümmerter als in Siena ein blosses Vorsatzstück. In Bezug auf Klarheit und Schönheit der planimetrischen Proportionen hat sie unbedingt den

---

[1]) So die herkömmliche Meinung. Nicht zu vergessen ist jedoch (vgl. oben), dass Maitani die Fassade von Siena nur in der unteren Hälfte fertig gesehen hat. Die obere müsste er aus dem Modell kennen gelernt haben. Möglich ist aber auch ein ganz anderes Verhältnis, nämlich dass für das Dreigiebelmotiv Orvieto die Priorität hat und Siena der nachahmende Teil ist.

Vorrang; siehe namentlich die Portale und die durchlaufende Zwischengalerie. Als Ersatz für das plastische Detail ist in grossem Umfange die Steinintarsia herangezogen. Sie begleitet mit zierlichsten vielfarbigen Mustern den Lauf der architektonischen Glieder. Die Flächen sind im Erdgeschoss mit historiierten Reliefs, in den höheren Teilen mit Mosaikgemälden auf Goldgrund bedeckt. »Das grösste und reichste polychromatische Denkmal auf Erden« — und damit der polare Gegensatz zur »gotischen« Fassadenidee.

Ein anmutiger Nachklang des Domes von Siena in verkleinertem Massstabe derjenige von Grosseto, begonnen 1294.

Der Dom von Prato. Der Umbau durch Giovanni Pisano liess das flachgedeckte romanische Langhaus (in der Art von SS. Apostoli in Florenz) bestehen, fügte ein gewölbtes Querschiff mit Kapellen im Schema der Bettelordenskirchen hinzu und inkrustierte das Aeussere mit schwarzem und weissem Marmor.

In Pisa repräsentiert den Stil Giovannis (wenn auch nicht von ihm erbaut) am besten die kleine, frei am Arnoufer gelegene, ungemein schmuckreiche Kirche S. Maria della Spina. (Teil der Seitenansicht Taf. 557.) Noch äusserlicher, jedoch an sich von edler Anmut, die Adaptierung gotischer Formen an das überlieferte System an den Fassaden von S. Paolo a Ripa und S. Caterina, sowie an der Bekrönung des Baptisteriums (Abb. Bd. I, Taf. 547).

Unter dem Einfluss der Schule von Pisa der nach einem Brande von 1317 fast vollständige Umbau des Domes von Genua, noch flachgedeckt (Taf. 70); an der Fassade direkt aus Frankreich importierte Motive, jedoch mit Beibehaltung des zweifarbigen Schichtenwechsels; sogar zwei Fronttürme waren beabsichtigt.

Zusammenhängende und auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Entwicklung findet sich nur in Florenz. Sie erreicht ihren Höhepunkt im Dom, nachdem in den Bettelordenskirchen der Stadt eine wichtige Vorschule durchgemacht worden war.

In diese Gruppe gehört auch der Dom von Arezzo (Neubau 1277 beschlossen). Das System wiederholt dasjenige von S. Maria Novella in Florenz, auch sind schon quadratische Mittelschiffsgewölbe vorhanden; da aber die Breitenabmessungen im Verhältnis zur Höhe geringer sind, nähert sich der allgemeine Eindruck einigermassen nordischen Kirchen. Die Fassade Rohbau.

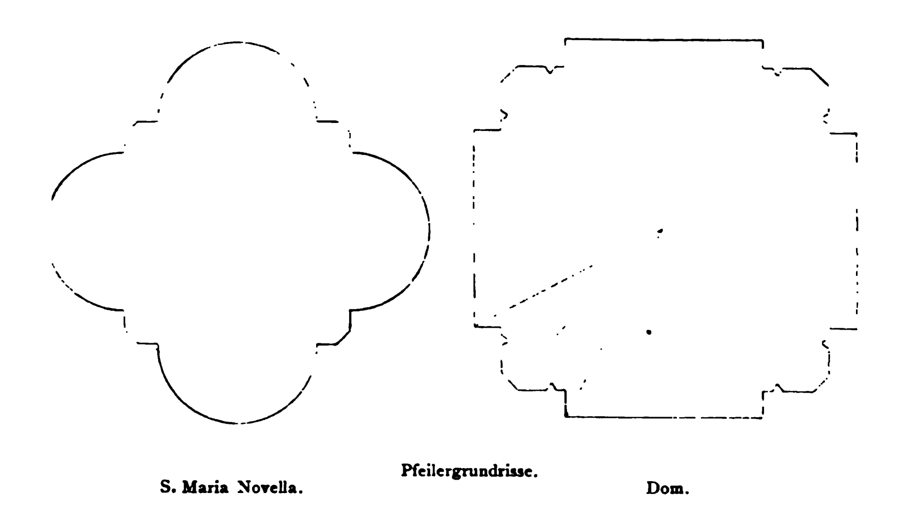
Dom S. Maria del fiore zu Florenz (Taf. 535, 542, 543, 544, 546, 556). Die Daten der Baugeschichte sind im Hauptumriss diese: 1296 Beginn

von Westen her, 1421 Vollendung der Ostteile, 1434 Vollendung der Kuppel. In diesem zeitlichen Rahmen hat sich ein grosses Drama künstlerischer Ideen und persönlicher Kämpfe abgespielt. Deutlicher als irgendwo sonst erkennen wir hier, wie und warum aus der italienischen Gotik die Renaissance herausspringen musste. Die lange Bauzeit hat deshalb einen entgegengesetzten Grund, wie im gleichen Fall im Norden: nicht Erschlaffung des Interesses und Versiegen der Mittel, sondern den immer wachsenden Ehrgeiz der Künstler und der ganzen von Eifer erglühten Bürgerschaft. Den ersten Entwurf lieferte Arnolfo di Cambio. Er starb 1301. Von c. 1310 ab hat der Bau längere Zeit kaum Fortschritte gemacht. Giotto, der 1334 mit grossen Erwartungen zum Leiter berufen wurde, lebte nur bis 1336. Dann brachten Parteiwirren, Bankerotte, Pest und Krieg schwere Erschütterungen über das Gemeinwesen. Erst nach 1350 dachte man wieder an den Dombau. Die Geschichte der Konkurrenzen und Kommissionen, in denen die demokratischen Gepflogenheiten der Staatsverwaltung in nicht eben förderlicher Weise auf den Kunstbetrieb übertragen wurden, ist hier nicht im einzelnen zu erzählen. Endlich im Jahre 1357 kam der Entschluss zur Reife, das Begonnene zum Teil abzubrechen und den Bau nach grösserem Massstabe von neuem zu beginnen. Auf die Gestaltung des Langhauses hat den meisten, wenn auch lange nicht den alleinigen Einfluss Francesco Talenti gehabt. Dagegen für den Kuppelraum und die drei Kreuzarme (»hier verdunkelt sich das Bewusstsein des Baumeisters«, sagt Burckhardt) ist nicht er, sondern eine achtgliederige, zur Hälfte aus Malern zusammengesetzte Kommission verantwortlich. So ist also der Dom von Florenz nicht das Erzeugnis eines einzelnen (was auch die nordischen Kathedralen nicht sind), aber auch nicht das einer gleichartig geschulten Bauhütte, sondern das Extrakt aus den Wünschen einer ganzen Künstlerschaft. Immerhin scheinen die allgemeinen Umrisse von Arnolfos Idee massgebend geblieben zu sein. Die früher für eine genaue Nachbildung seines Modells gehaltene Ansicht auf einem Gemälde der Capella Spagnoli bei S. Maria Novella ist irrtümlich zu diesem Ruf gekommen; wahrscheinlich gibt sie einen der mehreren Entwürfe wieder, die dem Definitivum Talentis vorausgingen [1]). Teilweise Auskunft über die Absichten

---

[1]) Die Person des Malers ist ungewiss. Vasari nennt, unter Widerspruch der neuesten Kritik, den Simon Martini aus Siena. Unverkennbar indessen ist die vom Maler angenommene Fassade eine Wiederholung derer von Siena und Orvieto, wie auch die Dekoration der Fenster des Schiffs nicht florentinisch ist, sondern sienesisch. Vielleicht gab der Maler, den man sich als Mitglied der Baukommission denken könnte, hier seine eigene Meinung.

der ersten Bauperiode geben indes die Seitenschiffsmauern der beiden ersten westlichen Joche; sie sind (vgl. den Grundriss) mit flachen Wandpfeilern besetzt, welche mit der inneren Einteilung nicht korrespondieren. Zwei dieser Pfeiler geben die von Arnolfo bestimmte Jochweite. Dieselbe beträgt rund $^2/_3$ der Mittelschiffsbreite. Talenti aber legte die vorgefundenen Arkadenpfeiler nieder und rückte die seinigen so weit auseinander, dass sie im Grundriss ein Quadrat bilden. Die damit erreichte Proportion, d. h. die grösste überhaupt mögliche Weite der Joche — denn selbstverständlich durfte dieses Mass in keinem Fall die Mittelschiffsbreite übertreffen — entsprach einer gegen die Mitte des Jahrhunderts allgemein werdenden Ueberzeugung (vgl. den Unterschied der älteren östlichen und jüngeren west-



Pfeilergrundrisse.

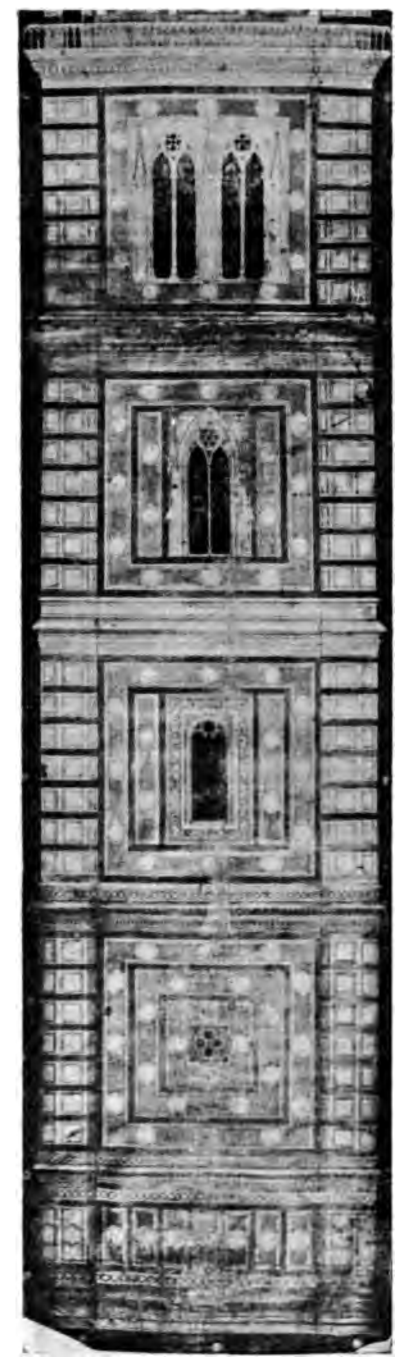
S. Maria Novella. Dom.

lichen Joche in S. Maria Novella, den Unterschied zwischen dem alten und neuen Dom zu Siena, den Unterschied zwischen Frari und S. Giovanni Paolo in Venedig). Notwendig folgte daraus Erhöhung der Seitenschiffe, wie denn auch deren Aussenwand das Hauptgesims tiefer und darüber eine Art Attika zeigt (auf unserem Querschnitt, da derselbe durch eines der östlichen Joche genommen ist, nicht zu erkennen). Die Form der Pfeiler im Schiff ist zwar nichts weniger als »gotisch«, doch unter den gegebenen Verhältnissen die beste: den herrschenden grossen Flächen angepasst, dabei hinreichend gegliedert, um nicht unlebendig zu sein; unerfreulich nur die Dekoration des Kapitells. Ein Fehler ist dann — nicht an sich, aber in der Stellung über den Gewölbekämpfern — die nach langen Kommissionsdebatten gegen den Willen Talentis durchgesetzte Anbringung des auf

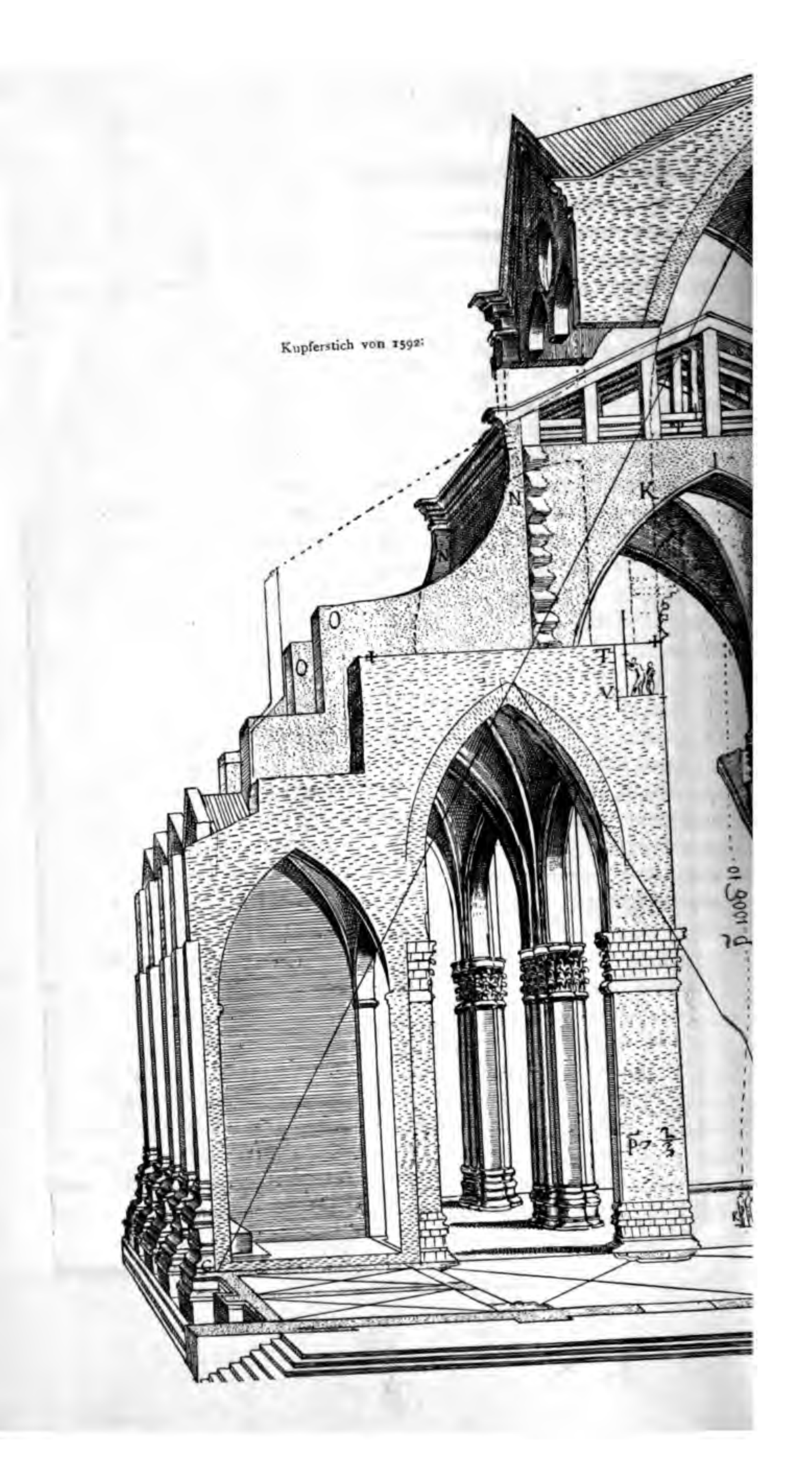
Konsolen ruhenden Laufgangs. Er hätte tiefer gelegt werden können, hätte man den Arkadenöffnungen anstatt Spitzbogen Rundbogen gegeben, wie gleichzeitig in Orsanmichele und etwas später in der Loggia de'Lanzi; auch diese Wahl mag Gegenstand vielen Streites gewesen sein. — Erfahrungsmässig wirkt auf moderne Betrachter der Florentiner Dom meist kalt, ja abstossend. Wer in den Geist des Trecento tiefer eingedrungen ist, wird anders fühlen. Ein Zug zum Strengen und Erhabenen kehrt in der Baukunst des 14. Jahrhunderts auch in anderen Ländern wieder, niemals aber hat er auch nur näherungsweise eine so hohe ästhetische Stufe erreicht, wie hier. Für die Florentiner jener Epoche bleibt es ein gewaltiges Zeugnis, dass sie, das Publikum eines Boccaccio, auch auf diesen Ton sich zu stimmen fähig und gewillt waren.

Aus dem Langhaus treten wir in den von der Kuppel beherrschten Quer- und Chorraum fast wie in ein zweites Gebäude. Die gegenwärtige Disposition ist das Ergebnis langer, im Jahre 1367 zum Abschluss gebrachter Beratungen. Dass etwas ähnliches von Talenti, wahrscheinlich schon von Arnolfo, gewollt war, bezeugt das Gemälde der Capella Spagnoli. Mit den Gedanken der Gotik hat dieser nichts zu thun, er steht auf der Mitte des langen Weges, der vom Dom zu Pisa zu Bramantes und Michelangelos Peterskirche führte. Man kann ohne weiteres die von den Florentiner Trecentisten gefundene Lösung als verfehlt ansehen und wird doch von dem Grossen — sicher nicht bloss materiell Grossen — das hier gewollt worden ist, mächtig ergriffen werden. Eine vollkommen glückliche Verbindung zentraler mit longitudinaler Anlage mag überhaupt unmöglich sein. Und doch nicht umsonst taucht das Problem in der Geschichte des christlichen Kirchenbaues periodisch immer wieder auf. Am schwierigsten ist die Lösung, wenn das Langhaus mehrschiffig ist. Vielleicht geben die rheinischen Kirchen aus der Familie S. Maria im Kapitol schon die Grenze an, über welche das Grundmass der Kuppel nicht ungestraft hinausgehen darf. Wie kläglich eine grossartige Intention an diesen Klippen scheitern konnte, zeigt lehrreich der Dom von Piacenza, dann die naive Ratlosigkeit im Sieneser Kuppelraum. In Florenz ist das schlimmste, abgesehen von dem verunglückten Anschluss an das Langhaus, das gänzliche Versagen der hergebrachten formalen Ausdrucksmittel vor der neuen Aufgabe. Die florentinische Selbstkritik antwortete mit der Renaissance.

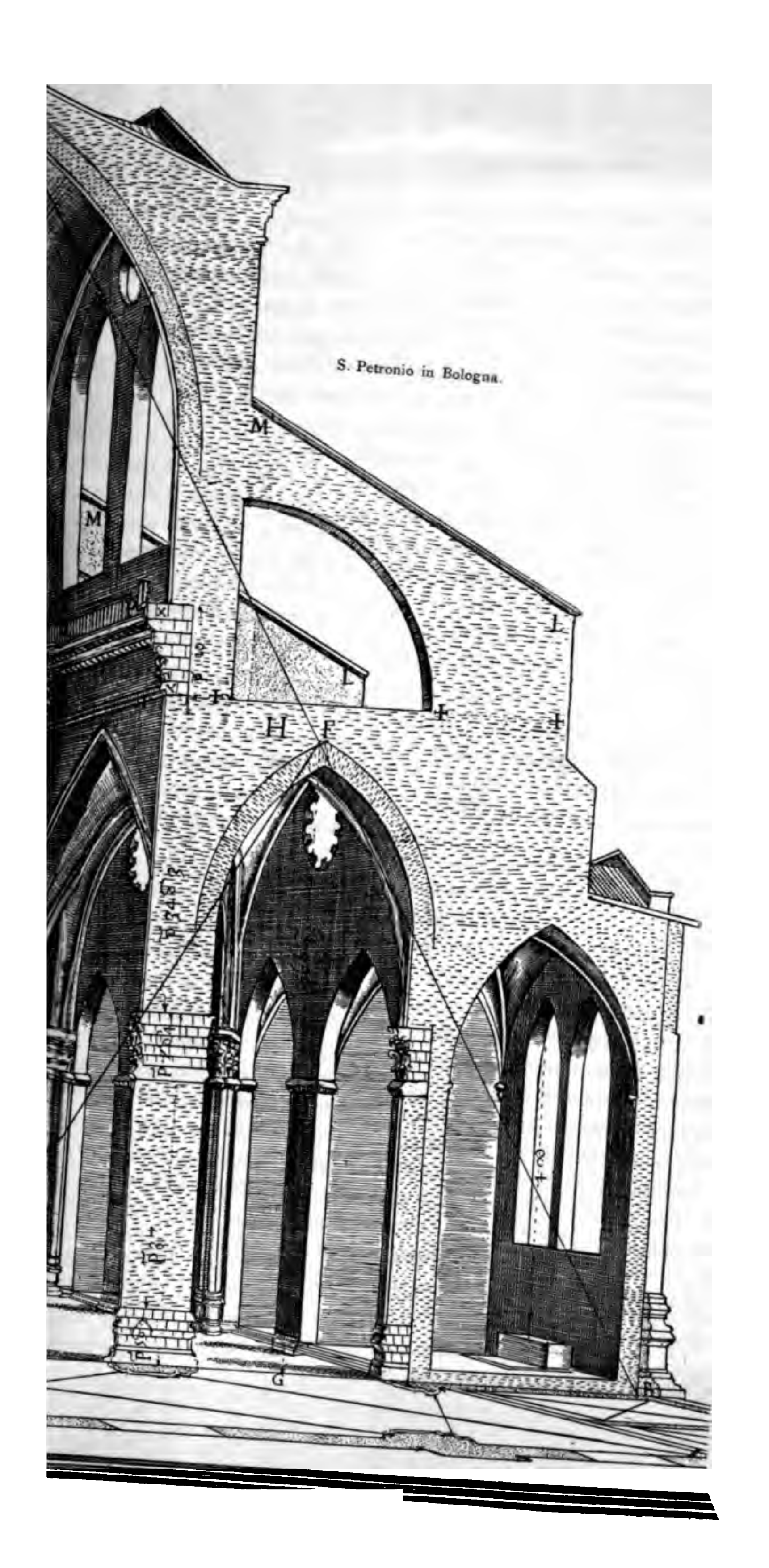
Auf die schwere Frage der Fassadenkomposition eine Antwort zu geben, hat in Florenz das Trecento sich kein Herz fassen können. Nur am Dom wurde ein Anfang gemacht, der aber nicht zur Fortsetzung reizte. (1588 beseitigt; die Ansicht auf einem Gemälde Pocettis zeigt




Zeichnung zum Campanile von Florenz im Domarchiv zu Siena.



Kupferstich von 1592:


S. Petronio in Bologna.

auffallend unbedeutende Portale, zwischen ihnen inkrustierte Flächen und kleine Nischen für plastische Figuren.) Dagegen die Langseiten und der Chor erhielten eine vollständige Verkleidung des backsteinernen Kernes in mehrfarbigem Marmor; nicht in einfachem Schichtenwechsel, wie die Schule von Pisa und unter deren Einfluss Siena und Orvieto, sondern nach der den Florentinern seit S. Miniato und dem Baptisterium vertrauten Weise als Musterung in hohen und schmalen Feldern. Der älteste und schönste Abschnitt ist der an den zwei ersten Jochen der Seitenschiffe (Taf. 556). Er wird jetzt nicht mehr Giotto, sondern Talenti zugeschrieben. Doch ist uns zweifelhaft, ob die Bauurkunden wirklich zu dieser Annahme nötigen. Hätte Talenti diese Strecke noch unbekleidet vorgefunden, so wäre es ihm ein leichtes gewesen, das falsche Hauptgesimse und die müssigen Pfeilerstreifen zu beseitigen. Die grössere Schönheit dieser älteren Teile hängt damit zusammen, dass der Turm und die (jetzt blinden) Fenster näher zu einander stehen; auf die grösseren Flächen der jüngeren Teile übertragen, wirkt das Muster einigermassen kleinlich und monoton.

Der GLOCKENTURM des Doms ist unter seinesgleichen (vgl. z. B. den von Siena!) der einzige, der der aus dem früheren Mittelalter überlieferten Grundform ein neues Leben einzuflössen sucht. Auf den Namen »Campanile Giottos«, den er herkömmlich führt, hat er ungefähr nur so weit Anspruch, wie der Dom, Arnolfos Dom zu heissen, d. h. es rührt von Giotto wohl die allgemeine Idee her, aber sie ist nach ihm unter wechselnder Bauleitung wiederholt modifiziert worden, so dass sich mit Giottos Entwurf genau nur noch das erste Glied des Sockels deckt. Für das zweite Sockelglied und das erste, noch fensterlose Stockwerk ist Andrea Pisano verantwortlich; im ersten Fenstergeschoss vollzieht sich ein neuer Bruch und ein dritter im Schlussgeschoss; dessen Urheber Francesco Talenti war. — Neben dem ausgeführten Werk verdient alle Aufmerksamkeit eine Zeichnung auf Pergament im Domarchiv von Siena (Abb. S. 527). Sie stimmt mit jenem gerade bis zu der Linie überein, auf welcher Giottos Werkleitung aufhört; alle folgenden Geschosse weichen von der Ausführung ab, sind aber unter sich viel einheitlicher gestimmt als diese. Das sind Momente, welche für Nardinis Zuweisung der Zeichnung an Giotto günstig ins Gewicht fallen. Zweifelhaft macht uns aber wieder das Oktogon mit den vier Ecktürmchen; denn diese sind schlecht vorbereitet und zeigen an den Streben auffallend nordisches und kleinliches Detail. Wir möchten eher die ganze Zeichnung für eine Kopie und die Krönung für Zusatzprojekt eines Unbekannten halten. Denn dass u. a. auch die Frage: Spitzdach oder flaches Dach? zur Erörterung kam, ist an sich wahrscheinlich genug. Für beide Möglichkeiten war eine Tradition

vorhanden. Als jedoch Talenti sein Kreuzgesimse schuf, hat er sicher an ein Spitzdach nicht mehr gedacht. Giotto hatte, nach Vasari, ein einfaches vierseitiges Dach im Auge gehabt: Doveva questo campanile, secondo il modello di Giotto, avere per finimento sopra quello che si vede, una punta ovvero piramide quadra alta braccia cinquanta. Von der Bekrönung abgesehen, ist die durch die Zeichnung vertretene Komposition sicher die altertümlichere, über die romanische Art der Stockwerkbildung kaum hinausgehend.

Der Dom von Lucca (Taf. 541), so stattlich er ist, kommt für die Charakteristik des Trecento wenig in Betracht. Er ist nicht die freie Schöpfung dieses Jahrhunderts, als welche ihn Lübke und Schnaase schilderten, sondern ein Kompromissbau, in dem direkt oder indirekt der romanische Stil noch stark mitspricht. Die Emporen über den Seitenschiffen, ein dieser Zeit fremdes Motiv, sind mit den Seitenschiffsmauern aus der älteren Kirche übernommen, ebenso wohl die ganze innere Einteilung. Die Pfeiler sind denen des Florentiner Domes nachgebildet, mit eigentümlich schwülstigem Blattwerk an den Kapitellen; das Masswerk der Galerieöffnungen erinnert an den Camposanto in Pisa.

Der Dom von Perugia (Taf. 550) ist als Hallenkirche eine unerklärte Erscheinung. Der Raum ansehnlich, die Formen feinerer Empfindung sehr entbehrend. Nach 1300 begonnen, aber seit 1447 fast vollständig erneuert; vielleicht das Hallensystem erst damals aufgenommen und dann wohl irgendwie Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Dom von Pienza, der frühesten Renaissancekirche dieses Gebietes.

S. Petronio in Bologna (Taf. 536, 545, 546). Nicht die Kathedrale, sondern die Titelkirche des gefeierten Ortsheiligen und Schutzpatrons der Stadt. Der Neubau beschlossen 1388. Der bauerfahrene Servitengeneral Andrea Manfredi und der Architekt Antonio di Vicenzo stellten den Plan gemeinschaftlich fest. Ein Riesenmodell[1]) aus Leinwand in Gips in $^1/_{12}$ der wirklichen Grösse, d. i. 40 Fuss lang, gab der Bürgerschaft die verlangte Anschauung. Anfangs mit grossen Mitteln gefördert, kam der Bau um 1440 zum Stillstand. Er war damals über das Langhaus nicht hinausgekommen und ist es auch später nicht mehr. Unsere

---

[1]) Es wurde 1406 abgebrochen und durch ein kleineres ersetzt, welches aber auch nicht mehr existiert. Das jetzt in der Sakristei aufgestellte Holzmodell ist von 1514; es gibt den ersten Plan im Grundriss richtig wieder, im Aufbau mit wesentlichen Abweichungen. Abbildung in den Mitteilungen d. k. k. Centr.-Comm. 1860 S. 167.

Darstellung (Taf. 536) veranschaulicht das Verhältnis der ausgeführten Teile zum Projekt. Das letztere nimmt eine Grundfläche an, die doppelt so gross ist, als die des Florentiner Doms und etwa dreimal so gross als die der grossen französischen Kathedralen. Der Grosssinn des italienischen Republikanertums ist hier nicht mehr sehr weit davon, in Grössenwahnsinn umzuschlagen. — Die Planbildung gibt eine Rekapitulation der bisherigen italienischen Entwicklung nach dem Grundsatze, alles zu prüfen und das Beste zu behalten: für seine allgemeine Konfiguration sind von älteren Bauten namentlich die Dome von Pisa, Piacenza und Cremona, von jüngeren der mit Bramante zusammenhängende Dom von Pavia zu vergleichen; der Chor nach dem Muster von S. Francesco (S. 513). Die Abmessungen der inneren Einteilung folgen mit merkwürdiger Genauigkeit im Querschnitt dem Dom von Mailand, im Längenschnitt dem Dom von Florenz; die Anordnung von je zwei Seitenkapellen auf ein Schiffsjoch ist lombardisch, der Kuppelraum wieder florentinisch. Der letztere mit einer Veränderung der Pfeiler, die ästhetisch eine grosse Verbesserung bedeutet. Ob sie technisch ausführbar gewesen wäre, ist eine andere Frage. Die Schwierigkeit ist indes nicht etwa einfach ignoriert, vielmehr wird durch Anordnung von vier Türmen in den Winkeln der Kreuzung ein geistreicher Lösungsversuch gemacht; dieselben sollten vermutlich durch irgend welche Zwischenkonstruktionen mit der Masse der Kuppel verankert werden, um dieser als Widerlager zu dienen. Von der formalen Wirkung dieser Kombination vermögen wir uns keine nähere Vorstellung zu machen [1]).

Wenden wir uns nun zu den ausgeführten Teilen. Das System des Mittelschiffs ist eine fast adäquate Kopie des Florentiner Doms (mit leichten Veränderungen an der Pfeilergestalt). Eine wesentlich neue Wirkung tritt durch die Kapellenreihen hinzu; sie beseitigen die grossen, öden Flächen des Vorbildes und helfen den Grösseneindruck des Hauptraumes steigern. Die Hochteile des Mittelschiffs haben ihre jetzige Gestalt (offenbar wieder in Anlehnung an den Florentiner Dom) erst am Ende des 16. Jahrhunderts durch Francesco Terribilia erhalten. Ein heftiger Streit über sie setzte ganz Bologna damals in Bewegung. Ausser Zweifel steht, dass der ursprüngliche Entwurf den Lichtgaden höher angenommen hatte. Ein im Jahre 1592 ausgegebener Kupferstich, den wir beiliegend reproduzieren, vergleicht das Projekt Terribilias (zweites Joch) mit dem ursprünglichen (erstes Joch). Das erstere kam, mit mässiger Höherlegung der Gewölbe, wirklich zur Aus-

---

[1]) Sie mag nicht einwandfrei gewesen sein, da Arigussis Modell von 1514 die Türme von der Kuppel ab und auf die Enden des Querschiffs rückt.

führung. Das andere, um 7 m höher, gibt Raum für weite Fensteröffnungen von gleicher Gestalt wie die Kapellenfenster, ordnet eine schwebende Galerie an wie in Florenz, nur besser, und fordert als Widerlager offene Strebebögen, welche in Bologna kein so ungewohnter Anblick waren (vgl. S. Francesco) wie in Mittelitalien [1]). — Hiermit tritt das in S. Petronio Gewollte in ein ganz neues Licht. Schon Jakob Burckhardt fühlte einen Kompromiss zwischen nordischer und südlicher Gotik heraus. Das Zugeständnis an die erstere ist, wie wir nun sehen, ursprünglich noch weiter gegangen. Und doch liegt nichts Zwitterhaftes in der Komposition. Ist S. Petronio selbst in der heutigen abgeschwächten Gestalt der vollkommenste Binnenraum der italienischen Gotik, um wie viel mehr wäre er es durch Erfüllung des Willens der ersten Erbauer geworden [2]).

Die in S. Petronio erstrebte Annäherung von Nord und Süd muss um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in Oberitalien ein weitverbreitetes Anliegen gewesen sein. Es ist auch das Grundproblem im

Dom von Mailand (Taf. 537, 548). Den politischen Hintergrund bildet die Gewaltherrschaft der Visconti, welche den monumentalen Beweis erbringen wollte, dass ihre Machtfülle noch weiter reiche, als die der stolzesten Republiken. Auf Vollendung des Riesenbaues zu drängen, blieb auch für die Nachfolger eine psychologische Notwendigkeit, die selbst noch ein Napoleon Bonaparte empfand. Die Hauptmasse des Gebäudes indessen ist in der unerhört kurzen Zeit eines einzigen Menschenalters fertig hingestellt (1387 Baubeginn, 1418 Weihe durch Papst Martin V., 1431 Ausführung der Bedachung des Mittelschiffs). Es ist, da die noch weiter gehende Absicht der Bolognesen blosse Absicht blieb, der grösste gotische Dom der Welt, von dem zu Sevilla zwar noch ein wenig im Flächenraum, aber nicht im kubischen Inhalt überboten. Und doch ist wohl an keinem gotischen Dom mit so wenig innerer Freude gearbeitet worden, wie an diesem Spätling. Man möchte seine Geschichte eine künstlerische Kriegsgeschichte nennen: sie ist eine einzige Kette von Hader, Ratlosigkeit, Kompro-

---

[1]) Da der Stich in den Massen der ausgeführten Teile die Probe auf seine Geauigkeit vollkommen besteht, so darf ihm auch für das Uebrige Vertrauen geschenkt erden.

[2]) Terribilia hatte mit der Herabsetzung der Höhenproportion insofern doch icht ganz unrecht, als die ursprüngliche auf eine bedeutend grössere Längenausdehnung erechnet gewesen war. Gründlich missverstanden ist das Wesen des am Ende des 5. Jahrhunderts um S. Petronio geführten Streites der Meinungen in A. Springers Auftz »Der gotische Schneider in Bologna«, vgl. Dehio im Repertorium für Kunstwissenhaft 1895 S. 108.

missen und wieder Hader, Ratlosigkeit und so fort — alles nur eine Folge des von Anfang an gegebenen nord-südlichen Dualismus der Anlage, den es nicht zu versöhnen gelang, wie in Bologna, der vielmehr immer wieder zur Zwietracht führte.

Es scheinen viel Ueberlegungen und Vorbereitungen vorausgegangen zu sein, als im Jahre 1386 der Bau wirklich begann. Er lag zuerst in der Hand der Campionesen, d. i. lokaler Bauleute, die sich nach Campione am Luganersee nannten und einen ähnlichen Kollektivbegriff ausmachten, wie früher die Magistri comacini. Aber schon nach wenigen Jahren, in denen rasch vorwärts gearbeitet war, wurden die Mailänder von der Angst ergriffen, das ungeheure Werk sei statisch falsch berechnet und viele verlangten laut nach Begutachtung durch einen erfahrenen nordischen Architekten. Das ist ein für Italien neuer Vorgang. Im 13. Jahrhundert war mit den von den Cisterciensern und den Anjous mitgebrachten fremden Bauleuten der fremde Stil eingezogen, jetzt zog der fremde Stil die fremden Meister nach sich. Es gab in einer Handelsstadt von der Lage Mailands begreiflicherweise mehr Leute, als anderswo in Italien, welche deutsche und französische Kathedralen gesehen hatten und an der Kompetenz der eigenen Landsleute für das Gotische zweifelten. Wie es scheint, hat der weitgereiste Herzog selbst zu dieser Partei gehört. So finden wir denn schon 1389 einen Franzosen, Nicolas de Bonneaventure, mit der Anfertigung neuer Zeichnungen beauftragt; dann 1391 einen Johannes Teutonicus, der, als seine eigenen Vorschläge auf Widerstand stiessen, nach Köln reiste zur Einholung eines Superarbitriums der dortigen Bauhütte; gleichzeitig wurde ein solches von dem Geometer Gabriele Stornaloco aus Piacenza verlangt und abgegeben. Damals muss die Hilflosigkeit der Mailänder eine in deutschen Hütten vielbesprochene Sache gewesen sein. Denn im selben Jahr 1391 bot der zur Zeit noch in jüngeren Jahren stehende Ulrich von Ensingen (S. 335 u. 353) aus eigenem Antrieb seine Dienste an, gab aber, obgleich ihm seine Bedingungen bewilligt wurden, dem Ruf an das Ulmer Münster den Vorzug. Es wurde nun ein anderer Deutscher eingeladen, ebenfalls ein Schwabe, Heinrich von Gmünd (Henrico parler da Gamodia). Dieser kam, geriet aber durch seinen scharfen Tadel der bisherigen Leistungen, der sich zu der Forderung steigerte, es müsse zum zweitenmal alles abgerissen werden, mit den eingeborenen Meistern sofort in unversöhnlichen Zwist. Der Hauptstreitpunkt ist bezeichnenderweise die Gestaltung des Strebewerks. Ein 1392 zusammentretender Kongress unter dem Vorsitz eines Ferraresen erklärte sich gegen Heinrich von Gmünd, der hierauf seine Entlassung nahm. Trotzdem wandte sich die Aufsichtsbehörde noch einmal nach Deutschland, noch einmal an Ulrich von Ensingen, und diesmal mit

besserem Erfolg. Ulrich stellte sich im Herbste 1394 ein; in kürzester Zeit jedoch war er auf demselben Punkte angelangt, wie sein Vorgänger; er kehrte im nächsten Frühjahr Mailand den Rücken. Bemerkenswert, dass durch solche Erfahrungen die Parteigänger der nordischen Gotik noch immer nicht abgeschreckt waren: sie setzten jetzt die Berufung eines Franzosen durch, des Jean Mignot aus Paris. Es wiederholte sich nur das alte Spiel: hochfahrende Kritik von der einen, bittere Kränkungen und Quertreibereien von der anderen Seite, schliesslich ein trotz der herzoglichen Gnade unheilbarer Bruch. So hatten die Italiener gesiegt. Nach den letzten Kommissionsbeschlüssen wurde der Bau unter Leitung des Filippo degli Organi aus Modena weitergeführt und dürfte im Jahr' der Weihe 1418 in den Hauptteilen des Innenbaus vollendet gewesen sein. Was noch fehlte, war die äussere Ausstattung und die Kuppel. Im Jahr 1430 bemühte man sich umsonst, Brunelleschi für sie zu gewinnen. Als endlich nach langem Stillstande in den achtziger Jahren der Herzog Ludovico Moro mit der fatalen Erbschaft zu Ende zu kommen trachtete, war die Gesinnung der italienischen Künstlerschaft gegen die Gotik schon lauter Verachtung und Hass.

Dennoch beschloss der Herzog — es ist das ein ganz moderner Gedanke, der im Mittelalter unmöglich gewesen wäre — um der stilistischen Harmonie willen an den gotischen Formen festzuhalten. Aber er fand unter den Italienern niemanden, der sich dazu hergegeben hätte. Man bedenke, dass ein Bramante und Lionardo da Vinci damals zu seiner Verfügung standen. So wurden wieder Deutsche zu Hilfe gerufen. Das ständige Haupt der deutschen Bauhüttenvereinigung war Strassburg; dreimal wandte sich der Herzog, aber anscheinend erfolglos, mit Bitten an den dortigen Rat, ihm einen bewährten Meister zu leihen; es kamen dann nacheinander ein Alexander von Marbach, ein Johann von Graz, ein Andreas Mair, alles Männer von untergeordneter Bedeutung, welche die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht zu erfüllen vermochten. Nach langem Suchen endlich fand sich in der Person des berühmten toscanischen Ingenieurs Francesco di Giorgio der Mann, der bereit war, nach dem Sinn des Herzogs die Kuppel und die noch fehlende äussere Dekoration in gotische Gestalt zu bringen; was er und seine Nachfolger zu stande brachten, hat Jakob Burckhardt mit den Worten gekennzeichnet: »ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gotik.« Dies witzige Epigramm ist seither oft citiert worden und trifft das, was wir heute sehen, mit gerechtem Spott; nur läuft ein historischer Irrtum dabei unter; den Architekten Ludovico Moros gehört allein das Oktogon mit den Fenstern, dagegen die Gesimse und die ganze Bekrönung

wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgeführt und schwerlich nach älterer Vorschrift.

Vom Stil des Mailänder Doms — wobei wir von den in der Renaissance ausgeführten Teilen natürlich absehen — hat Camillo Boito gesagt, er sei ohne Vaterland; und Nardini: er sei weder nordisch noch italienisch, er sei etwas Neues: »lo stilo del duomo di Milano«. Dieser Charakter ist nun aber nicht erst das Ergebnis des Dreinredens der Deutschen und Franzosen, die zwischen 1389 und 1394 um ihren Rat gefragt wurden; er gehörte schon dem ersten Entwurf. Hierin liegt das noch ungelöste Rätsel der Baugeschichte. Kein Zweifel: die Debatten der oben genannten Jahre bezogen sich nur auf den Aufbau, auf die Fragen, welche Höhe den Schiffen zu geben sei, wie die Widerlager zu gestalten u. s. w. Dagegen der Grundriss und auch die allgemeine Idee des Querschnitts waren schon vor der Dazwischenkunft der Fremden so concipiert, wie wir sie jetzt vor uns haben. Kein Zweifel auch am Wesen dieses Grundrisses: er ist nicht lombardisch, nicht italienisch; die Stellung der Pfeiler, die Konfiguration des Chors, die weite Oeffnung der Fenster folgen dem nordischen Typus. Ferner wissen wir aus einer noch ins Jahr 1390 gehörenden Skizze mit eingeschriebenen Massen, dass die Schiffe höher werden sollten, als die gegenwärtigen, was ohne entwickeltes Strebewerk kaum denkbar ist. Nun kennen wir aus den Akten weit über 100 Namen der nach und nach am Bau beteiligten Meister, aber wir kennen nicht den Schöpfer des ersten, trotz alledem und alledem in den Hauptbestimmungen für immer massgebend gebliebenen Entwurfs! Es kann hier nur an zwei voneinander nicht sehr sich unterscheidende Eventualitäten gedacht werden: entweder hat einer der Campionesen lange Zeit im Norden gearbeitet und sich in nordische Denkweise eingelebt, oder der durch verwandtschaftliche Beziehungen und Reisen sowohl mit Deutschland als mit Frankreich vertraute Herzog hat sich den Plan geradezu von jenseits der Alpen kommen lassen. Camillo Boito fasste deshalb die innere Geschichte des Mailänder Doms in folgende Sätze zusammen: »Der erste Entwurf, ultramontanen Ursprungs, wurde unseren Bauleuten anvertraut, welche ihn schon vor der Legung der Fundamente etwas modifizierten und nach und nach noch mehr während der Ausführung, bis sie, verwickelt in einen den Gewohnheiten und dem Kunstgeiste der Heimat durchaus entgegengesetzten baulichen Organismus, die Hilfe der Fremden anrufen mussten.« Dass man sich so schnell dazu entschloss, scheint uns ein Indicium mehr für den nordischen Ursprung.

Der Querschnitt steht in der Mitte zwischen Basilika und Halle. Es ist der zuerst in Bourges, wohl nicht ohne Einfluss von Poitiers, gefundene Typus, der später in Spanien eine hochinteressante Weiter-

bildung fand und von dem wir schon unsere Ueberzeugung ausgesprochen haben, dass er über fünfschiffigem Grundriss dem rein basilikalen Querschnitt vorzuziehen ist. Knüpft der Mailänder Dom an die französisch-spanische Gruppe historisch an? Die Belege dafür fehlen. Wohl aber können wir uns denken, dass die lombardischen Kirchen mit Kapellenreihen an den Langseiten darauf hingelenkt haben [1]). In dem Protokoll über die entscheidenden Beratungen des Jahres 1392 lautet die 7. Frage: ob die äusseren Seitenschiffe durch Zwischenwände in Kapellen zu zerlegen seien? Und die Antwort darauf: nein, es ist nicht nötig, denn sie sind stark genug (d. h. als Widerlager). Nach italienischen Konstruktionsgewohnheiten hätte mit Ja geantwortet werden müssen, wie wir es unter sehr ähnlichen Verhältnissen in Bologna gesehen haben (vgl. Taf. 599, Fig. 15 mit Taf. 600, Fig. 7); dort sind dafür die Strebepfeiler entsprechend schwächer. Vielleicht aber war dem Mailänder Dom schon der von Monza darin vorausgegangen.

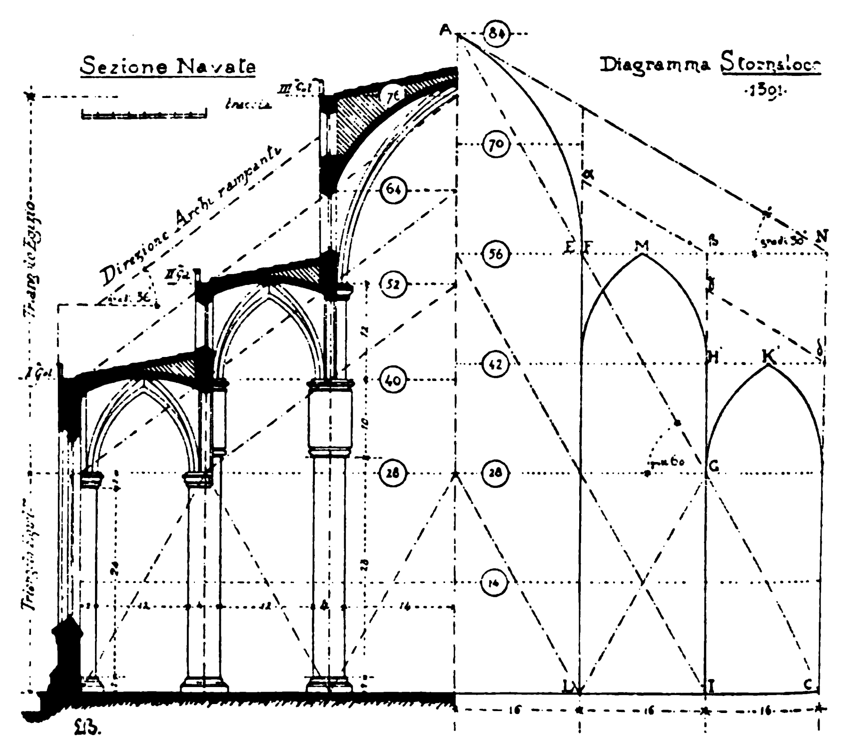
Die wichtigste Abweichung vom ursprünglichen Plan war die successive Erniedrigung der Gewölbekämpfer und gerade hierin kam schwerlich die Meinung der Tramontanen zum Ausdruck. Wir veranschaulichen sie in der folgenden Tabelle, wobei unter I die anno 1390 von Antonio di Vicenzo genommene Skizze, unter II das Diagramm des Stornaloco von 1391, unter III die Kommissionsbeschlüsse von 1392, unter IV die zur Ausführung gekommenen Verhältnisse verstanden werden; die arabischen Zahlen geben die Höhen nach Mailänder Ellen; vgl. das Schema auf der nächsten Seite.

	I	II	III	IV
In den äusseren Seitenschiffen	30	28	28	27 1/2
In den inneren Seitenschiffen	50	42	40	39 1/2
Im Mittelschiff	63	56	52	51 1/2

Gegenüber der vagen Bewunderung von seiten des grossen Publikums sind die Fachkritiker, wenigstens die aus dem Norden kommenden, heute darin einig, den künstlerischen Wert des Mailänder Domes in umgekehrtem Verhältnis zu seiner Grösse und Kostbarkeit stehend zu finden: unseres Erachtens ein Urteil, das diesem zu keiner Schule gehörenden Gebäude vielfach unrecht thut. Man muss doch sehr

[1]) Ja, es reichen die Wurzeln wohl bis ins Romanische zurück; vgl. die Bd. I 445 beschriebenen Formen.

zwischen den einzelnen Bestandteilen der Leistung unterscheiden. Ganz zutreffend ist der Vorwurf des unreinen Geschmacks und der Ueberladung mit kraftlosem Prunk nur für die Aussenansicht. Aber es scheint durchweg übersehen zu sein, dass das Mittelalter dafür nur beschränkt verantwortlich ist. Ein grosser und offenbar genauer Kupferstich vom Jahr 1735 (Boito tav. 43) beweist, dass damals nur die Seitenschiffe ihre Marmorbekleidung empfangen hatten; dagegen das Kranzgesims derselben, die garstigen Strebebögen, der Wald von



Querschnittschema des Mailänder Doms nach L. Beltrami.

Fialen, die bizarre Kuppelkrönung, alles dieses ist erst ein Werk des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Für das Wollen des 14. und 15. Jahrhunderts kommt unmittelbar allein das Innere in Betracht. Gegenüber den bekannten Ausstellungen an der Pfeilerbildung wollen wir nur bemerken, dass auch die nordische Gotik in den wenigen analogen Fällen (Bourges, Lemans) zu einer ganz befriedigenden Lösung nicht gekommen war. Wie ungehörig immer die Krönung der Pfeiler mit einem Kranz von Statuen unter Baldachinen sein mag, es liegt ihr doch ein richtiges, dem Norden längst verloren gegangenes Gefühl zu

Grunde, nämlich dass der Kämpferpunkt durch ein kräftig ausgebildetes Zwischenglied Nachdruck erhalten muss. Viel schlimmer noch wäre es gewesen, hätte man nach den Mustern tramontaner Spätgotik Pfeiler und Gewölberippe gelenklos zusammenfliessen lassen. Dieses und manches andere anstössige Detail tritt aber sehr zurück gegen den durch wesentlich andere Faktoren bedingten Gesamteindruck; bloss architektonisch ist dieser nicht mehr, weder im Sinne des rein organischen, noch des reinen Raumstils; eine Summe perspektivischer und koloristischer Wirkungen tritt hinzu, die mit dem Rhythmus der Glieder und des Raumes ein neues Amalgam eingehen. Der Mailänder Dom, um ihn an seinen richtigen Platz zu stellen, ist die italienische Parallele zu jener malerischen Umbildung des Architektonischen, der wir unter der Hülle der Spätgotik schon überall begegnet sind, am kräftigsten bisher in den Niederlanden und in Spanien, und für die wir einen Namen noch nicht besitzen. Sie beeinflusst sehr stark die lombardische Frührenaissance, welche dadurch etwas wesentlich anders wird, als die Renaissance der Brunelleschi und Alberti.

Im Grunde ein Ausfluss derselben Richtung, wenn auch andere Formen annehmend, ist die zehn Jahre nach dem Mailänder Dom, ebenfalls auf Befehl Gian Galeazzo Viscontis, begonnene CERTOSA von PAVIA (Taf. 537, 549). Mit dem Mailänder Dom zusammengehalten, zeigt dieser Bau es klärlich, wie sehr um jene Zeit, am Vorabend der Renaissance, die italienische Kunst das Ungenügen ihrer formalen Ausdrucksmittel empfand. In Mailand nahm man noch kurz vor dem Bruch mit der Gotik seine Zuflucht zu dem bis dahin verschmähten Norden: in der Certosa von Pavia griff man (wozu nicht lange vorher schon die dortige Karmeliterkirche den Weg gezeigt hatte) auf die romanische Vergangenheit zurück. Der Spitzbogen, in stark gedrückter Form, hat nur noch am Gewölbe eine Stätte. Ein lebhafter, ganz ungotischer Gruppenrhythmus beherrscht die Komposition, von der kleeblattförmigen, ausserordentlich schön wirkenden Gestaltung der Kreuzarme und des Chors beginnend, bis zu den sechsteiligen, in dieser Disposition wiederum allen gotischen Prinzipien den Rücken kehrenden Gewölben. Die Dimensionen sind mässig, der Raum durch den weise abgestuften Reichtum seiner Gliederung doch von bedeutender Wirkung, dabei leicht und frei, voll heiterer Würde. Der Vergleich der Certosa von Pavia mit der Florentiner Gotik einerseits, der niederländischen und deutschen andererseits wird am besten darüber belehren, dass die malerische Tendenz der Spätgotik sich mit dem »Raumstil« wohl verbinden kann, aber dass sie keineswegs eins sind.

Der Dom von COMO (Taf. 537, 547); auch er könnte mit leichten Veränderungen in einen romanischen zurückverwandelt werden, so sehr

tritt in ihm das stilistische Moment gegen die Frage der Raumbildung zurück; kraft der letzteren würde er zu den schönsten Kirchen Italiens gerechnet werden müssen, wäre nicht die Beleuchtung verunglückt. Der heutige Bau begonnen 1426, Querschiff und Chor 1513. Merkwürdig, dass hier wie an der Certosa von Pavia die Renaissance an dem Motiv der Pfeilerkrönung durch Fialen ein Gefallen fand, das die eigentlich gotische Epoche in Italien ihm verweigert hatte.

Die Fassaden der oberitalienischen Kirchen erhalten nach wie vor ihren Charakter durch die Sichtbarmachung des Backsteinmaterials (wiewohl mit einigen Ausnahmen, unter denen der Mailänder Dom die wichtigste ist). Ihr Verhältnis zum gotischen Stil, nach dem sie herkömmlich genannt werden, ist ein ganz loses. Im wesentlichen bleiben die ererbten romanischen Motive herrschend bis in die Frührenaissance hinein. Der frontale Aufbau beharrt dabei, vor den basilikal abgestuften Schiffsraum einen einzigen, und zwar flach geneigten Giebel zu setzen, der über den Seitenschiffen in der Luft steht. Nur wenn durch Hinzufügung seitlicher Kapellenreihen die Grundlinie sehr ausgedehnt wird, erhält die Mittelpartie eine leichte Ueberhöhung. Das Prinzip der Teilungen schwankt. Der auf S. 541 abgebildete Fall gibt ein Hauptgeschoss mit ausgeprägt senkrechter Gliederung, aber ohne Andeutung des dreischiffigen Binnenraumes, und dann ein Obergeschoss als breite, unbewegte Masse; Fig. 1 auf Taf. 558 fingiert ein einziges Geschoss mit starker Betonung der Dreiteiligkeit der Schiffe, doch so, als ob sie hallenmässigen Querschnitt hätten; Fig. 2 derselben Tafel lässt wieder die wagrechten Teilungen vorwalten.

In der Detailbehandlung lassen sich zwei Stilrichtungen, wiewohl mit mannigfachen Uebergängen, unterscheiden. Die eine hat durch die Bettelordenskirchen ihr Gepräge erhalten. Sie operiert mit einfach kräftiger Gliederung durch Wandpfeiler und Nischen bei Sparsamkeit in den kleinen Zierformen. Ein frühes und schönes Beispiel gibt S. Lorenzo in VICENZA (S. 541); einen eigentümlichen Schmuck bilden die zu seiten des Portals angeordneten Sarkophage auf Konsolen; ähnliches am S. Fermo in VERONA und sonst. Sarkophage über dem Portal waren schon in romanischer Zeit vorgekommen. Bei S. Maria Novella in Florenz wohl eine Entlehnung von den oberitalienischen Ordensverwandten. Aehnlich wie die Fassade von S. Lorenzo in Vicenza war die von S. Giovanni e Paolo in Venedig gedacht. Der eigentlich venetianische Typus, an der Frarikirche und mehreren kleineren, gibt ganz ruhige Backsteinflächen mit zierlichem Marmorportal und Radfenster. Das letztere Motiv bleibt überhaupt von der



S. Lorenzo in Vicenza.

romanischen Zeit her in ganz Oberitalien gäng und gebe (während es bekanntlich in Deutschland von der späteren Gotik aufgegeben

wurde). — Die zweite Stilrichtung, die eigentlich lombardische, geht auf grossen Reichtum der Erscheinung aus. Hinzuziehung von Marmor ist nicht ausgeschlossen, doch sind die ausgezeichneteren Bauten diejenigen, die allein mit gebranntem Thon auskommen. Wechsel mehrfarbiger Ziegel, dies grosse Wirkungsmittel der nordischen Backsteinarchitektur, kommt selten und dann nicht recht glücklich zur Anwendung (z. B. S. Francesco in PAVIA), um so reichlicher das aus der Model gepresste Reliefornament. Tafel 594 u. 595 geben darüber Auskunft. Geschmack der Erfindung im einzelnen und technische Perfektion stehen sehr hoch, können aber das Grundübel der Gebundenheit an den kleinen Masstab nicht aufheben. Die an grossen Fassaden unvermeidliche Häufung des Vielen und Kleinen wirkt bei dem Mangel an kräftigen architektonischen Accenten um so schwerfälliger. Selbst die gerühmte Fassade von S. Maria del Carmine in PAVIA macht davon keine Ausnahme. An der Certosa sind die Langseiten und Apsiden noch aus der gotischen Epoche; das romanische Motiv der Zwerggalerie ist hier wieder aufgenommen und zu glücklichster Wirkung gebracht.

Mit sichtlicher Liebe beschäftigte sich die oberitalienische Bauphantasie mit den Glockentürmen. Dieselben eifern in der Leichtigkeit des Aufstrebens den Türmen der nordischen Gotik nach, im Einzelausdruck sind sie aber ganz eigentümlich. Der Helm hat regelmässig Kegelform; zwischen ihm und dem Hauptbau vermittelt ein schlankes mehrgeschossiges Oktogon, dessen Oberbau in eine luftige Galerie sich auflöst. Das Weiss der Marmorsäulchen und der verputzten Friesstreifen, das besonders leuchtende Rot des lombardischen Backsteinmaterials, die schwarzen Schlagschatten und das durchschimmernde Himmelsblau verbinden sich mit der leichten Grazie der Formen zu einem höchst belebten Gesamteindruck; in ihm ist mit Mitteln, die im Vergleich zu der nordischen Steinmetzpracht bescheiden genannt werden müssen, relativ viel erreicht. — Der Turm von S. GOTARDO in MAILAND und der über der Vierung von CHIARAVALLE (Taf. 275, 281) zeigen das Prinzip im 13. Jahrhundert schon entwickelt (der von S. Gottardo 1328—39 fast ganz umgebaut, ohne ein einziges eigentlich gotisches Motiv); im 14. und am Anfang des 15. blieb es unverändert in Gunst (Taf. 559).

Der Epilog zur Geschichte der italienischen Gotik liegt in der Geschichte der Frührenaissance. Wir haben ihm nur eine kurze Bemerkung zu widmen, indem wir darauf aufmerksam machen, dass die auf der Grenze der beiden Stile liegenden Erscheinungen in Italien von wesentlich anderer Art sind, als in Spanien, Frankreich und

Deutschland. In Italien waren wichtige Grundsätze der Renaissance schon im Mittelalter vorbereitet, in den ausseritalienischen Ländern umgekehrt ragte eine Masse ungebrochenen Mittelalters in die Renaissance hinüber. Dort ging die Reform der Raumgestaltung und Konstruktion voraus, zu denen als späteres erst das antike Detail hinzutrat; hier blieben unter der Hülle des Renaissancedetails die beiden anderen Faktoren noch lange in Abhängigkeit von der mittelalterlichen Ueberlieferung.

Beschreibung der Tafeln.

Grundrisse.

Tafel 533.

1. *Belluno,* S. Stefano; saec. 13 (Graus, Kirchenschmuck). — 2. *Barletta,* S. Sepolcro; E. saec. 12. (Enlart). — 3. *Venedig,* S. Giovanni e Paolo; A. saec. 14 (Cicognara). — 4. *Verona,* S. Anastasia; saec. 14 (Mitteilungen d. Centr.-Comm. V). — 5. *San Martino,* A. saec. 13 (Enlart). — 6. *Vercelli,* S. Andrea; A. saec. 13 (Osten). — 7. *Messina,* S. Andrea; A. saec. 14 (Graus). — 8. *Treviso,* S. Niccolò; E. saec. 13 (Graus).

Tafel 534.

1. **Siena,* S. Domenico; A. saec. 14 (Jens Weile). — 2. *Assisi,* S. Francesco; 2. Viertel saec. 13 (Gailhabaud). — 3. **Florenz,* S. Maria Novella; E. saec. 13 u. A. saec. 14 (Dehio). — 4. **Florenz,* S. Croce; E. saec. 13 (C. Wittmann). — 5. *Orvieto,* Dom; (Benois, Resanoff u. Krakau).

Tafel 535.

1. *Florenz,* Dom; M. saec. 14 (Sgrilli). — 2. **Florenz,* S. Trinità; 2. H. saec. 13 (C. Wittmann). — 3. **Siena,* Dom; M. saec. 13 und später (Jens Weile).

Tafel 536.

1. **Bologna,* S. Petronio; E. saec. 14, Hochschiff saec. 16 (Bezold).

Tafel 537.

1. *Pavia,* Certosa; E. saec. 14 (Durelli). — 2. **Como,* Dom; saec. 14 u. 15 (Bezold). — 3. **Mailand,* Dom; E. saec. 14 (Fabbrica del Duomo).

Neuntes Kapitel[1]).

Rückblick.

Eine Konstruktionslehre der Gotik gehört nicht in dieses, nach seinem Standpunkte wesentlich kunstgeschichtliche Werk. Wünschenswert erscheint jedoch zum Schluss eine Zusammenfassung dessen, was in den vorhergehenden Kapiteln stück- und sprungweise über Konstruktion und Organisation, über die Proportionen und die Kunstformen gesagt ist.

Das grosse Problem der mittelalterlichen Kirchenbaukunst, die Ueberwölbung der Basilika, hatte nach mehr als hundertjährigen Versuchen im gotischen Bausystem eine Lösung gefunden, welche allseitig befriedigte, eine Lösung, welche den Zeitgenossen als schlechthin vollkommen erschien und der auch wir in ihren höchsten Repräsentanten das Prädikat »klassisch« zuerkennen.

Bei der Ausbildung des gotischen Systems haben technische Momente bestimmend mitgewirkt; was aber seine hohe Vollendung ausmacht, ist nicht die geniale Konstruktion als solche, sondern ihr organischer Zusammenhang mit der künstlerischen Conception und die Erhebung der struktiven Glieder zu Kunstformen. Wir haben die konstruktiven Elemente, welche das System konstituieren, Bd. I S. 307 ff., 318, 417 ff., 431 und Bd. II, S. 6 ff. namhaft gemacht, es sind: das Rippengewölbe, der Spitzbogen und der Strebebogen. Letzterer ist indes ein integrierender Bestandteil nur für das ausgebildete Basiliken-

---

[1]) Dieses Kapitel von G. v. B., mit Ausnahme des Abschnittes über die Proportionen, welcher, wie alles übrige in diesem Bande, G. D. zum Verfasser hat.

system der Hochgotik. Alle diese Elemente hat die romanische Kunst bereits gekannt, auch das konstruktive Grundprinzip der Gotik, die Trennung der struktiven und der raumabschliessenden Teile des Baues war ihr nicht fremd und da und dort schon mit grösserer oder geringerer Konsequenz durchgeführt worden. Die Grossthat der Meister, welche das gotische System ins Leben gerufen haben, ist nicht die Erfindung der Elemente, sondern deren Zusammenfassung zu einem konsequenten System. Die geschichtliche Betrachtung hat gezeigt, dass dieses System nicht mit einemmal fertig ans Licht getreten, sondern dass es das Ergebnis längerer Versuche ist. Wir haben es hier nicht mehr mit dem werdenden, sondern mit dem fertigen System zu thun.

Das System der Früh- und Hochgotik. Die Kombination des Rippengewölbes mit dem Spitzbogen und die Einführung des Schlusssteines in den Scheitel der Gewölbe, welche es möglich machte, eine grössere oder geringere Zahl von Rippen in einem Punkte zusammentreffen zu lassen, gestattete, das Rippengewölbe jedem Grundriss anzupassen. Das Gewölbe war nun in eine der Seitenzahl des Grundrisses entsprechende Zahl von Kappen geteilt, welche einerseits zwischen die Rippen, anderseits zwischen die das Joch begrenzenden Gurt- und Schildbögen gespannt waren. Die Fusspunkte der Bögen fallen in die Eckpunkte der Joche; hier treffen drei oder fünf Bögen in einem Punkte zusammen (Taf. 373). Die Last des Gewölbes wird so auf einzelne Punkte konzentriert. Ihr Druck, der in schiefer Richtung gegen den Kämpfer anfällt, wird indes nicht ganz auf die Stütze übertragen, sondern in eine senkrechte und eine wagerechte Komponente zerlegt, von welchen die erste ihre Ableitung im Pfeiler, die zweite im Strebebogen findet.

Mit der Einführung des Rippengewölbes war schon im romanischen Stil eine entsprechende Gliederung der Pfeiler Hand in Hand gegangen, jedem auf den Pfeiler treffenden Bogen entsprach ein Vorsprung (für das Einzelne vgl. I S. 692 und die Tafeln zu Kap. 8—14). Die Aenderungen, welche die Gotik an dem Pfeiler vornahm, sind nicht prinzipieller, sondern formaler Natur. Der an der Hochwand aufsteigende Pfeiler wird in eine der Anzahl der aufruhenden Bögen entsprechende Zahl von Stützen, Dienste, aufgelöst. Die Frühzeit liebte es, diese als getrennte, freistehende und nur in gewissen Zwischenräumen durch einbindende Steine (Ringe) mit der Mauer verbundene Säulchen zu gestalten (Taf. 598, 1). Die Kämpfer der Rippen und Gurtbögen liegen in gleicher, die der Schildbögen in grösserer Höhe.

Die Dienste sind nicht zum Fussboden herabgeführt, sondern nur bis zur Kapitellplatte der Rundpfeiler, welche die Scheidbögen der Seitenschiffe tragen. Es beginnt also hier ein zweites, unteres Stützensystem. Rein konstruktiv ist dieses nicht zu erklären. Die Auffassung, »dass der Rundpfeiler die Form des Fundamentes, die in der Deckplatte reproduziert sei, in die Höhe der Bogenanfänge hebe«, ist unhaltbar und wird schon dadurch widerlegt, dass an den Aussenwänden der Seitenschiffe ein ähnliches Dienstsystem besteht wie im Mittelschiff. Es sind vielmehr künstlerische Erwägungen, welche zur konsequenten Verwendung der Rundpfeiler führten. Das eine ist die Vorliebe für die Antike, die sich im 12. Jahrhundert auch auf litterarischem Gebiete regte. Erleuchtete Männer suchten die alten Autoren gegen das leere Formenwesen der Artes des Trivium und Quadrivium zur Geltung zu bringen, und wenn sie unterlagen, so war doch der Sinn für die Schönheit des klassischen Lateins geweckt und regte da und dort zu erfolgreicher Nacheiferung an. Die Dichtungen Hildeberts von Tours galten lange Zeit für antik und einige von ihnen fanden sogar in die Anthologie Aufnahme. Seinem Auge blieb auch die Schönheit der antiken Kunst nicht verborgen und ein schönes Gedicht vom Verfall Roms atmet eine sentimentale Ruinensehnsucht, wie sie erst zweihundert Jahre später bei Petrarca wiederkehrt. Adelbert II. von Mainz widmet, als er in Reims studiert, den antiken Resten der Stadt seine Aufmerksamkeit. Am Neubau des Domes von Magdeburg werden die für antik gehaltenen (ravennatischen) Säulenteile vom ottonischen Bau an ausgezeichneter Stelle wieder verwendet. Suger will in feiner Basilika Säulen anwenden, wie er sie in den Diocletiansthermen in Rom gesehen hat und erwägt den Plan, solche zur See von Italien herzuschaffen. Zur selben Zeit führt die burgundische Baukunst eine wahre Repristination der Antike durch. So mochte man auch in Francien die Säule als ein besonders schönes Bauglied betrachten. Nicht nur Suger wendet sie an, sie kehrt fast in allen frühgotischen Chorschlüssen wieder und ist, solange das sechsteilige Gewölbe herrscht, die normale Zwischenstütze in den durch Pfeiler getrennten Traveen. In den vollendetsten Werken der Frühzeit aber, in den Kathedralen von Laon und Paris ist sie zu ausschliesslicher Herrfchaft gelangt.

Ein Zweites ist die Abkehr von rhythmischen und die Aufnahme einfacher Reihungen, welche mit dem Zuge zur Vereinheitlichung des Systems im ganzen zusammenhängt. Im frühgotischen System mit seinen sechsteiligen Gewölben und seinen Emporen haben die

einzelnen Teile eine allzugrosse Selbständigkeit, sie mussten der Gesamtwirkung untergeordnet werden. Perspektivische Gründe mochten dabei mitwirken. Gegenüber der grösseren Einheitlichkeit der Gesamterscheinung mochte man die Zweiteilung des Stützensystems immerhin in den Kauf nehmen. Auf die Dauer liess sie sich nicht erhalten, aber langsam vollzog sich der Uebergang von der Säule oder dem einfachen durch den cantonnierten Rundpfeiler zum gegliederten Pfeiler, dessen vordere Dienste von unten bis oben durchgehen. Er tritt in Frankreich erst gegen Ende der klassischen Periode ein.

Die Dienstgruppe, welche die Rippen der Hochschiffsgewölbe trägt, ist eine Kunstform, und hat weit mehr ästhetische als konstruktive Bedeutung; die Hauptlast der Gewölbe wird nicht von den Diensten, ſondern von den hinter ihnen liegenden Pfeilern getragen (Taf. 598, 1, die Schnitte). In diesem Pfeiler verläuft die vertikale Komponente des Gewölbeschubes, die horizontale wird auf ein mehr oder weniger kompliziertes Strebesystem übertragen. Dieses ist in der Frühgotik noch wenig ausgebildet; an Stelle der aktiven, nur durch Druck und Gegendruck im Gleichgewicht erhaltenen Strebebögen sind ruhende Massen noch in ausgedehnter Anwendung,

Fast überall, wo die Ueberwölbung der Basilika angestrebt wird, sehen wir einen Bauteil auftreten, der durch liturgische Zwecke nicht bedingt iſt, die Empore. So findet sie sich auch im Syſtem der Frühgotik, hier haben freilich neben konſtruktiven auch ästhetische Momente mitgesprochen. Ihre struktive Bedeutung beruht darin, dass sie die Stabilität der Mittelschiffsmauern bis auf eine grosse Höhe sicherstellen.

Ueber der Empore steigt das Pultdach des Seitenschiffs an und bedingt im Inneren eine Mauerfläche, welche im entwickelten System der Frühgotik gewöhnlich durch ein Triforium belebt wird (Taf. 371 bis 373). Darüber folgt der Lichtgaden, dessen Höhe auf die Schildmauern der Gewölbe beschränkt ist. Das System baut sich also in vier Geschossen auf.

Für die Gestaltung der Seitenschiffe des Chorumgangs und der Kapellen fanden natürlich die gleichen Grundsätze Anwendung. Bei den quadratischen Jochen der Seitenschiffe ist die Gewölbebildung sehr einfach, dagegen bietet sie in der Rundung des Chorumganges einige Schwierigkeiten. Gab man den Jochen eine radiale Teilung wie im Chor von Noyon (Taf. 361), so ergaben sich Trapeze, welche sich nach aussen stark erweiterten. Dem konnte nun wohl durch verschieden gestaltete Bögen an der Innen- und Aussenseite Rechnung getragen

werden, aber diese Bögen hatten den Nachteil einer doppelten Krümmung, sie waren umständlich auszuführen und sahen, namentlich an der äusseren Rundung, wo ihre Spannung eine weite war, fehr unschön aus. Man suchte Abhilfe in der Anordnung rechteckiger Joche, zwischen welche dreieckige Kappen eingeschoben wurden (vgl. Taf. 361 und S. 88) oder teilte den Umgang in dreieckige Felder, schliesslich erkannte man die Umwandlung des runden Chorschlusses in einen polygonen als die beste Lösung. Für die Wölbung der Chorkapellen wird gleich anfangs eine Lösung gefunden, welche keine prinzipiellen Aenderungen mehr erfuhr, wenn auch formelle Verschiedenheiten vorkamen. Allerdings wurde einmal — in der Kathedrale zu Soissons (Taf. 361) der Versuch gemacht, die Wölbung des Umganges mit der der Kapellen zu kombinieren, er fand aber in Francien keine Nachfolge (vgl. dagegen S. 377). Die Vorteile von Rippengewölbe und Spitzbogen konnten an diesen Teilen des Kirchengebäudes zu voller Ausnützung kommen. Dagegen ist das Stützensystem im voraus mit einer Inkonsequenz behaftet; die Gewölberippen werden wohl an der Aussenwand durch ein System von Diensten aufgenommen, an der Innenseite aber ruhten sie auf der Kapitellplatte der Rundpfeiler (Taf. 560).

Sind die in dem Bauwerk thätigen Kräfte auf ein durch den Grundriss gegebenes System von Punkten konzentriert, über welchen sich die Stützen der Gewölbe erheben, so wird die zwischen den Stützen gelegene, den Raum abschliessende Mauer auf ein Minimum reduziert, ja als tote Fläche womöglich ganz vermieden. Die Möglichkeit der sehr weit gehenden Beschränkung der Masse bietet das treffliche Material der Isle de France und Champagne. Der gotische Bau ist nicht Maurer- sondern Steinmetzarbeit. Das Fenster der Frühgotik ist zwar noch nicht so ausgedehnt wie das der Folgezeit, nimmt aber doch schon einen sehr grossen Teil der zwischen den Pfeilern gelegenen Fläche ein. Eine solche blieb überhaupt nur unter den Fenstern des Hochschiffs, der Seitenschiffe und der Kapellen frei. Dass erstere durch ein Triforium belebt wurde, ist schon bemerkt, auch an letzterer Stelle waren Arkaden auf schlanken Säulchen beliebt (Taf. 371, 377, 379). Der Zweck dieser Triforien und Arkaturen ist nicht einzig die Belebung der Mauer, sondern auch die Verringerung der Masse. Nur der unterste Teil erhält eine grössere Stärke, schon in der Höhe der Seitenschifffenster wird die Mauer zurückgesetzt, so dass in dieser Höhe ein Laufgang entsteht (Taf. 598), in dem Triforium

wird der Laufgang in das Innere der Mauer verlegt, die äussere Schale bleibt geschlossen, die innere wird in Arkaden aufgelöst, oben wird der Laufgang mit Steinplatten abgedeckt, welche wieder einen Laufgang in der Höhe des Lichtgadens bieten, der ausserhalb oder innerhalb der Fenster angeordnet werden kann (Taf. 598 Fig. 2—5).

Die Konzentrierung des Gewölbedruckes auf einzelne Punkte bedingt, dass die Umfassungsmauern an diesen Stellen bedeutend verstärkt werden müssen. Diese Verstärkungen treten als Strebepfeiler nach aussen vor und nehmen bei basilikalen Anlagen in ihrem oberen Teil die zum Hochschiff geschlagenen Strebebögen auf. Strebepfeiler und Strebebögen bedingen zu einem grossen Teil die äussere Erscheinung der gotischen Kirchen. Durch die Strebepfeiler erhält die Wand eine energische Gliederung, welche bei guter Proportionierung von bedeutender Wirkung sein kann. Die konsequente Anwendung der Strebepfeiler wirkt auch auf den Grundriss zurück, sie bedingt entweder den geschlossenen Kapellenkranz oder den Verzicht auf Kapellen. Der Strebebogen wird nicht sofort allenthalben aufgenommen. Noch ist in der Frühgotik das romanische Prinzip der Gruppierung sehr lebendig. Der stufenweise Aufbau der Schiffe, ihre Durchdringung mittels des Querschiffs, Türme an der Westfront an den Enden des Querschiffs, Vierungstürme werden zu reicher Gruppierung aufgeboten. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, dass der Strebebogen der Klarheit der Gruppe Eintrag thut. Namentlich an der Chorrundung wird er störend empfunden und da und dort ganz weggelassen (Noyon und Caen). Am Langchor und im Langhaus ist er schon früh die Regel, hier laufen die Linien parallel und es entstehen keine unklaren Ueberschneidungen wie am Chorschluss; auch ist er nicht gross und erhebt sich wenig über das Dach der Emporen. Mit den Emporen war ein Bestandteil in den Organismus des Kirchengebäudes aufgenommen, welcher im Verhältnis zu seiner geringen praktischen Verwendbarkeit viel Raum einnahm und kostspielig herzustellen war. Liturgische Gründe forderten die Emporen nicht, ästhetische drängten auf ihre Ausscheidung. Sie bereichern das Bild des Mittelschiffes, aber sie stören die Einheitlichkeit des Gesamtraums, indem sie die Höhe der Seitenschiffe sehr beschränken. Es bestand ein Missverhältnis zwischen der Höhe des Mittelschiffes und der Nebenräume; das System baute sich überhaupt aus zu vielen Teilen auf.

Die Emporen waren in der engeren Heimat des Stiles für grosse Bauten die Regel, allgemeine Aufnahme haben sie niemals gefunden,

und von allem Anfang an kommen neben viergeschossigen Systemen auch dreigeschossige vor. Dass die Cistercienser eines Zwischengeschosses zwischen Scheidbögen und Lichtgaden ganz entraten zu müssen glaubten, ist bekannt, auch bei den kleinen Landkirchen hielt man ein solches vielfach für entbehrlich (Taf. 391, 7). Die Gliederung des Zwischengeschosses ist verschieden, entweder gemahnt sie an die Oeffnungen der Emporen oder sie hat die Form der Zwerggalerie. Erstere Art findet sich schon an der Kathedrale von Sens (Taf. 379); sie ist neben Saint Denis in ihrem struktiven System der früheste gotische Bau. Allerdings hat sie in ihrer stilistischen Haltung noch viel Romanisches und ihr nächstes Folgewerk, Saint Quiriace zu Provins (Taf. 379), fällt bei ähnlichem Syftem ganz ins Romanische zurück; dann aber kehrt die Form in einer Reihe bedeutender frühgotischer Kirchen wieder, z. B. Saint Leu d'Esserent (Taf. 374), Lisieux (Taf. 378), Etampes (Taf. 378). Das früheste Beispiel des Triforiums als kleiner Galerie ist der Chor von Saint Germain des Près in Paris (Taf. 381), dann in reizender Gestalt Saint Yved zu Braisne, um 1200 (Taf. 381). In Braisne ist das System aufgestellt, dem die nächste Zukunft gehörte, es wird sofort für zwei grosse Kathedralen, die von Soissons und die von Chartres recipiert. Hier hat die Vereinfachung weitere auf die Vereinheitlichung abzielende Modifikationen im Gefolge. Der Pfeiler wurde in nähere Beziehung zum System der Dienste gebracht. In Soissons ist dem Rundpfeiler eine dünnere Säule vorgelegt, welche ihr eigenes kleines Kapitell hat (Taf. 383 und 560), in Chartres hat er vier Vorlagen, von welchen die dem Mittelschiff zugekehrte kein Kapitell hat (Taf. 382, 561), so schon in Saint Leu d'Esserent (Taf. 374), doch mit dem Unterschiede, dass alle vier Vorlagen Kapitelle haben. Das ist der cantonnierte Pfeiler, wie wir ihn auch in Reims (Taf. 384) finden. Die Dienste haben nun wohl ihre eigene Stütze, aber noch sitzen sie selbständig, mit ihrer Basis auf der Kapitellplatte auf. Erst in Amiens (Taf. 385) wird wenigstens der mittlere Dienst von unten ununterbrochen bis zum Gewölbe durchgeführt und im Langhaus von Saint Denis findet der gegliederte Pfeiler Aufnahme. Gleichzeitig bildet sich die reichere Teilung der Fenster mit Stab und Masswerk und, erstmals in Amiens, wird die Teilung des Triforiums und des Fensters durch durchgehende Stäbe in Zusammenhang gesetzt. Und wieder in Saint Denis wird der letzte Schritt gethan und das Triforium auch an der Aussenseite durchbrochen. Die Mauer ist nunmehr bis auf geringe Reste beseitigt,

an ihre Stelle ist das grosse, mit leuchtenden Glasmalereien geschmückte Fenster getreten, das aus einem raumöffnenden ein raumabschliessendes Element, eine ideale, durchscheinende Wand geworden ist.

Noch grösser waren die Rückwirkungen der Vereinfachung des Systems auf die Erscheinung des Aeusseren. Das Seitenschiff und die Emporen hatten im vierteiligen System zusammen nahezu zwei Drittel der Höhe eingenommen, jetzt hat das Seitenschiff trotz seiner Erhöhung nicht ganz die halbe Höhe des Mittelschiffes. Das bedeutet, dass die Hochschiffsmauern auf mehr als ihre halbe Höhe freistanden. Damit war die Bedeutung des Strebesystems enorm gewachsen, es verlangte nunmehr gebieterisch eine künstlerische Durchbildung. Zu höchster Wucht ist es in Chartres gesteigert (Taf. 382), vollendet schön in Reims (Taf. 384, Details Taf. 569); dann aber beginnt das Spielen mit der sogenannten Entwicklung der Fialen aus den Strebepfeilern (Beauvais, Taf. 386, Köln, Taf. 463), welche nun zu turmartig aufsteigenden Massen werden. Vergleicht man die auf Taf. 599 u. 600 zusammengestellten Querschnitte, so zeigt sich, dass für das Strebesystem ein Aufwand an Masse gemacht wird, der die in der Erleichterung und Durchbrechung der Mauern gegebenen Ersparnisse an Material nahezu aufwiegt und über die konstruktive Notwendigkeit weit hinausgeht. Auch hier walten künstlerische Beweggründe vor, die Freude an der phantastisch-reichen und kühnen Erscheinung der gehäuften Strebebogen und Fialen, die selbst heute noch ihren romantischen Reiz nicht ganz verloren hat. Diese Bereicherung im einzelnen zieht eine Vereinfachung im ganzen nach sich; die reiche Gruppierung der Gebäude wird aufgegeben, weil sie in dem Wald von auf- und absteigenden Linien nicht mehr zur Geltung kommt. Die Türme werden auf zwei an der Westfront reduziert, das Langhaus von dem Querhaus durchschnitten, aber der Schnittpunkt nur noch durch einen Dachreiter bezeichnet. Die Gruppe bleibt, namentlich von der Chorseite her, immer noch bedeutend (Taf. 420), aber bezeichnenderweise ist sie wirkungsvoller, wenn leichter Nebel oder der sinkende Abend die Einzelheiten verschleiern und nur die Hauptlinien vortreten, als im hellen Lichte des Tages.

Das ist das System der klassischen Gotik. Was ist es, das es geschaffen, was, das ihm allgemeine Geltung verschafft hat? Man hat auf die unwiderstehliche Kraft der inneren Logik verwiesen (Viollet le Duc), der nichts widerstehen konnte. Ach, wenn doch die Logik

immer so sieghaft wäre. Nicht was sich an den kritischen Verstand wendet, sondern was aus der Phantasie geboren zur Phantasie spricht, hat Gewalt über die Herzen. Die logischen Konstruktionsideen, welche der Gotik zu Grunde liegen, führen nicht mit Notwendigkeit zu ihr. Sie sind im 12. Jahrhundert auch anderwärts erkannt worden, in der Schule der Lombardei, in der Schule von Anjou haben sie sogar früher feste Gestalt gewonnen, als in der von Francien, aber sie haben dort zu ganz anderen Gebilden geführt. In der Lombardei begnügte man sich mit unvollkommenen Lösungen der Gewölbebasilika, im Anjou war man durch den aquitanischen Kuppelbau zur Einschiffigkeit geführt und entwickelte an ihr die Heraushebung der struktiven Glieder, als man aber zur Mehrschiffigkeit zurückkehrte, wurde man nicht zur gotischen Basilika gedrängt, sondern griff auf die alte heimische Hallenform zurück (Poitiers, La Couronne). Nein, was der Gotik den Sieg verbürgte, ist, dass sie ein neues, nie gesehenes und den nordischen Idealen der Zeit völlig entsprechendes Raumbild geschaffen hat. Das Primäre ist die Grossthat der schaffenden Phantasie; die Konstruktion hat nur die Aufgabe, den gewollten Raum zu verkörpern, sie ist nicht Selbstzweck. Es ist nicht Zufall, dass in der frühesten Zeit die Kathedrale von Sens mehr Nachfolge gefunden hat, als die Abteikirche von Saint Denis, sie war weniger neuartig, weniger ungewohnt als diese. Aber die vollkommenere Lösung lag doch in der Kirche zu Saint Denis vor, und nachdem sich das Auge deren reiche Schönheiten erschlossen hatte, fand sie allenthalben in Francien und der Champagne begeisterten Widerhall. Das Neue und Eigenartige des gotischen Raumbildes ist neben seiner reichen Gliederung die Steigerung der Höhenproportion des Mittelschiffs und das Absehen der Komposition dieses Raumes auf eine grosse perspektivische Gesamtwirkung in der Richtung der Längenachse (Taf. 405). Das Verhältnis der lichten Weite zur lichten Höhe ist in Noyon 1 : 2,07, in Laon 1 : 2,21, in Paris 1 : 2,77, in Chartres 1 : 2,19, in Reims 1 : 3,05, in Amiens 1 : 3,32. Nun waren solche Höhenverhältnisse auch zuweilen in der romanischen Kunst vorgekommen. In Saint Sernin zu Toulouse ist das Verhältnis 1 : 2,59, in Congues 1 : 3,45, in Saint Trophime in Arles gar 1 : 4,20. Aber diese Bauten scheinen eng und befangen; hier dagegen ist eine lichte und freie Erscheinung erzielt. Sie ist begründet in der veränderten Proportionalität der Teile zum Ganzen, in der Reduktion der Massen und darin, dass der Verlauf der im Bau wirksamen Kräfte in den Kunstformen unmittelbar anschaulich gemacht ist. Die Organisierung

des Gebäudes, welche sich schon in der romanischen Kunst, soweit sie auf den Gewölbebau abzielte, angekündigt hatte, ist nunmehr konsequent durchgeführt.

Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung mehrfach die Gotik als organischen Stil bezeichnet und dessen Stellung gegenüber den abgeleiteten Stilen betont; rückblickend ist diese Frage hier nochmals zu berühren.

Der Gegensatz der organischen und der abgeleiteten Stile ist zuerst von Jakob Burckhardt wahrgenommen worden. Burckhardt sagt: »Die gotische Bauweise war lauter Rhythmus der Bewegung, die Renaissance ist Rhythmus der Massen.« Der Satz ist in dieser Fassung nicht ganz zutreffend, weil das eine Glied in metaphorischem, das andere in wörtlichem Sinne aufzufassen ist. Setzen wir statt Rhythmus der Bewegung Rhythmus der Kräfte, so wird er, wenn er auch in seiner Allgemeinheit zu weit geht, richtig. Kräfte sind nun nicht sichtbar, sondern können nur durch die Kunstformen mittelbar zum Ausdruck gebracht werden. Burckhardt fährt denn auch fort: »Dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen . . . Der Raumstil . . . ist ein exkludierender Gegensatz der organischen Stile, was ihn nicht hindert, die von diesen hergebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen. Die organischen Stile haben immer nur einen Haupttypus, der griechische den oblongen, rechtwinkeligen Tempel, der gotische die mehrschiffige Kathedrale mit Fronttürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen.« In diesen Sätzen liegt eine sehr geistreiche und fruchtbare Beobachtung, aber die Folgerungen, welche aus ihr gezogen werden, sind nicht ganz zutreffend. Der Gegensatz ist vorhanden, aber er ist, wie Burckhardt implicite selbst zugibt, kein exkludierender, denn es wäre sonst ein Umschlagen der organischen in Raumstile nicht möglich. Thatsächlich spricht sich der Kunstgehalt organischer Bauten nicht völlig im Organismus aus und umgekehrt nähern sich sehr hervorragende Beispiele der Raumkunst, z. B. die Zentralbauten der Renaissance, stark dem Organischen. In Santa Maria della Consolazione zu Todi steht die architektonische Gliederung in so unmittelbarem Zusammenhang mit dem struktiven Aufbau, dass man ihr das Prädikat organisch kaum versagen kann. Der Unterschied ist mehr ein quantitativer als ein qualitativer, es handelt sich um die entgegengesetzten Pole einer Er-

scheinung. Der Raumfaktor ist beiden gemeinsam, ein Gegensatz wird erst durch die Faktoren herbeigeführt, welche mit ihm in Wechselwirkung treten, um einen künstlerisch gestalteten Raum zu schaffen. Nicht die Proportionen an sich bedingen den Unterschied, sondern der Nachdruck, welcher bei der Gestaltung des Raumes auf das künstlerisch organische, struktive Gerüste oder auf die umschliessenden Flächen gelegt wird. Insofern nun in den organischen Stilen die Verhältnisse an den Organismus gebunden sind, während sie bei den abgeleiteten Stilen rein künstlerischen Erwägungen anheimgegeben sind, kann man letztere wohl als Raumstile bezeichnen, besser aber wird der Ausdruck vermieden. Schon Schaase hat (Zeitschr. f. B. K. II. 160 ff.) betont, dass es keine Raumschönheit an sich und ebensowenig einen Raumstil im ausschliesslichen Sinne des Wortes gibt. Jede Architektur ist Emanation des Raumgefühls, dieses aber ist ethnologischen Verschiedenheiten und säkularen Schwankungen bei Volksgemeinschaften wie bei einzelnen Völkern unterworfen.

Auch bei der Entstehung der gotischen Baukunst war das Raumbild das Primäre. Mit seiner Schaffung ging allerdings die Organisation Hand in Hand als der Faktor, durch welchen es Realität erlangt, und es kommt ein Raumgebilde zustande, bei dem sich alle Teile gegenseitig bedingen. Schon Burckhardt hat erkannt, dass eine strenge Organisation nur bei den Typen möglich ist, an welchen sich der organische Stil entwickelt hat. Für die griechische Kunst kommt nur der Peripteros und der Antentempel in Betracht, freiere Kompositionen sind bereits als Ableitungen zu betrachten. Der Parthenon und der Niketempel sind organische Bauten, das Erechtheion und die Propyläen nicht, es fehlt ihnen die innere Notwendigkeit, sie können so, sie könnten auch anders komponiert sein, auch sind sie in der Proportionierung freier.

Was für die griechische Kunst gilt, das gilt in erhöhtem Masse für die gotische. Streng organisch sind nur die Kathedrale und die einschiffige Kapelle der klassischen Gotik. Diese Typen waren aber weder jemals allein herrschend, noch konnten sie, nachdem sie die Vollendung erreicht hatten, konstant bleiben. Es treten innerhalb des Stiles Differenzierungen der Typen ein, welche bald mehr, bald minder weit vom streng organischen abführen, es werden neue Typen aufgestellt, aber die Grenze ist eine fliessende. Ganze Schulen streben unter Vernachlässigung der Organisation eine Vereinheitlichung des kirchlichen Innenraumes an, proportionieren freier als dies bei der

organischen Gebundenheit möglich ist und geben der umschliessenden Mauer erhöhte Bedeutung. Von einem neuen Stil wird man gleichwohl nicht sprechen dürfen, solange die Kunstformen dem gotischen Formenkreise entnommen sind. Stil ist die Ausdrucksform einer künstlerischen Idee, nicht diese selbst.

Abgeleitete Typen. Die Aenderungen, welche die dreischiffige Basilika innerhalb des Systems ihres Aufbaues erfährt, nachdem dieses mit der Durchbrechung des Triforiums schon über seine höchste Vollendung hinweggeführt war, sind Reduktionen. Thatsächlich hat das Triforium mit der Durchbrechung der Aussenwand seine organische Bedeutung verloren, es ist zum Fenster geworden und man konnte nun ebensogut das Fenster bis zum Gesimse über den Scheidbögen, d. i. bis zum Gewölbe der Seitenschiffe herabführen. Das ist beispielsweise in Saint Urbain zu Troyes (Taf. 389) und in der Katharinenkirche zu Oppenheim (Taf. 464) geschehen. Im allgemeinen behielt man aber in Frankreich das Triforium bis in die späteste Zeit bei, vgl. S. Vulfran zu Abbeville (Taf. 400) und Saint Eustache zu Paris (Taf. 402). Dagegen trat nun die Neigung ein, die Kapitelle der Dienste wegzulassen und die Profile der Rippen, welche jetzt grossenteils Hohlkehlen waren, an den Pfeilern herabzuführen. Man mag dies als logisch konsequent betrachten, künstlerisch ist es nicht. Immerhin bleibt in Frankreich das Gefühl für den organischen Zusammenhang, für die Einheitlichkeit des Systems bis zum Schluss lebendig.

In England liebte man es, das System zu teilen und die Dienste erst in der Höhe des Gesimses, oder in den Zwickeln zwischen den Scheidbögen beginnen zu lassen, sie stimmen nach Zahl und Stärke selten mit der Gewölbeteilung überein. Auf das Triforium verzichtet man selten. Rievaulx, Taf. 490, Lincoln, Taf. 429, Ely, Taf. 432.

Der Verzicht auf das Triforium, der in Frankreich Ausnahme war, ist in Deutschland Regel. Das deutsche System aber unterscheidet sich vom französischen nach der Art von Saint Urbain zu Troyes dadurch, dass es das Pultdach der Seitenschiffe beibehält und an Stelle des Triforiums eine Mauer treten lässt. Es mag in einzelnen Fällen als Reduktion des dreiteiligen aufzufassen sein, so im Münster zu Freiburg (Taf. 462) und im Dom zu Halberstadt (Taf. 465), im allgemeinen aber nimmt es seinen Ausgang von den Bauten der Bettelorden, welche ihrerseits wieder auf die der Cistercienser zurückgehen und das Triforium nicht aufgenommen hatten. Die Zahl der Dienste wird reduziert (Dominikanerkirche in Regensburg, Taf. 460

u. 598), oder sie setzen auf Konsolen auf (Dominikaner in Erfurt, Taf. 460), hohe Mauern erheben sich zwischen Scheidbögen und Fenstern, der Strebebogen wird möglichst vermieden. Es ist unvollständig organisierte Gotik, welche von der Steinmetzkunst in die Maurerarbeit zurückfällt. Ganz Maurerarbeit ist der Backsteinbau.

Zu ganz anderen Konsequenzen führt die Erweiterung der Basilika von drei auf fünf Schiffe. Die Chöre der grossen Basiliken sind von Anfang an fünfschiffig, das folgt aus der Anlage des geschlossenen Kapellenkranzes, der diese Erweiterung im Interesse der Erscheinung des Aeusseren bedingt. In Köln ist die Uebertragung auf das Langhaus eine Abstraktion, die am geometrischen Grundriss ausgedacht ist. In Paris, wo der Kapellenkranz eine spätere Zuthat ist, mag sie gewählt worden sein, um den Raum zu vergrössern. Dass die Erweiterung auf fünf Schiffe, wenn die Seitenschiffe die gleiche Höhe haben, keinen Vorteil für die gesamte Raumwirkung bietet, haben wir mehrfach betont. Sie steigert die Dimensionen und damit die Bedeutung des Strebesystems für die Erscheinung des Aeusseren aufs höchste. Es müssen riesige Strebepfeiler errichtet werden. Sind Emporen vorhanden, so werden entweder von den Strebepfeilern Bogen nach diesen und über die Emporen hinweg nach dem Hochschiff geschlagen, so in sehr unentwickelter Form in Saint Remi in Reims (Taf. 600), besser am Chor von Notre-Dame zu Paris (Taf. 416), wo die ungeheuren (aus dem 14. Jahrhundert stammenden) Strebebögen einen Radius von 15 m haben; oder es muss über den Pfeilern, welche die Seitenschiffe trennen, ein Zwischenstrebepfeiler errichtet werden, welcher den vom Hochschiff herübergeleiteten Druck aufnimmt. Ein einfaches Beispiel bietet der Langchor von Saint Etienne in Caen (Taf. 600), wo indes keine äusseren Seitenschiffe, sondern getrennte Kapellen sind. Bei grossen Bauten, wie bei Notre-Dame in Paris, wird die Zahl der Strebebögen vermehrt und das System ziemlich kompliziert. Noch voluminöser tritt es hervor, wenn keine Emporen vorhanden sind wie in Köln (Taf. 463 u. 600) und in Saint Eustache in Paris (Taf. 402). Man staunt, welche Massen zur Widerlagerung der verhältnismässig engen Hochschiffsgewölbe aufgeboten sind.

Es lag nahe, das System von Paris in der Weise umzugestalten, dass man die Emporen ausschaltete und den inneren Seitenschiffen die Höhe gab, welche Seitenschiff und Empore im älteren System zusammen eingenommen hatten. Das ist in Bourges (Taf. 376) und im Chor von Le Mans (Taf. 377 u. 600) geschehen. Diese Aenderung er-

schwert die geometrische Gestaltung des Systems, für die Raumwirkung ist sie von höchstem Wert. Es wird hier eine erhabene Einheitlichkeit der Raumwirkung erreicht, wie in keinem anderen Querschnittssystem, zugleich ist es der mächtigste Ausdruck vertikalen Aufstrebens. Das System findet in der Kathedrale von Toledo (Taf. 524 u. 600) Aufnahme in Spanien, aber die aufs höchste gesteigerte vertikale Tendenz der französischen Kathedralen ist verlassen, der Raum entfaltet sich in behaglicher Weite. Den dreistufigen Querschnitt haben auch die Kathedralen von Salamanca (Taf. 525 u. 599) und Segovia, bei welchen aber die äusseren Seitenschiffe in Kapellen geteilt sind. Gegenüber Toledo ist die Höhenrichtung wieder stärker betont, die Raumwirkung ist grossartig und frei. Dann findet abermals eine Erweiterung auf fünf Schiffe und Seitenkapellen statt in Sevilla (S. 467) und Granada (Taf. 600); die Seitenschiffe sind hier an Höhe gleich und sehr hoch, die Form nähert sich der Hallenkirche.

Das Streben nach Vereinheitlichung des Raumes führt im Dom zu Mailand (Taf. 548 u. 600) zu einem verwandten Ergebnis. Hier ist wohl die schönste Abstufung des Innenraumes erreicht; weniger befriedigt das Aeussere. Die gleiche Tendenz tritt im Dom von Florenz (Taf. 542) und in San Petronio zu Bologna (Taf. 545 u. 600) zu Tage, wo die Einheitlichkeit durch die Gleichsetzung der Jochweite mit der Breite des Mittelschiffes noch energischer zum Ausdruck gebracht wird. In diesen Bauten sind architektonische Probleme aufgeworfen, welche aus der Gotik herausführen, wenn sie auch noch mit deren formalen Hilfsmitteln gelöst sind. An abstrakter Schönheit zählen sie zum Höchsten, was die Kunst des Mittelalters hervorgebracht hat.

Die Tendenz nach Vereinheitlichung des Raumes waltet auch in den Hallenkirchen. Die Hallenkirche ist schon darum keine streng organische Form, weil sie weder ein ausgesprochenes Richtungsmoment, noch ein Prinzip der Endigung in sich trägt; man konnte in der Länge und in der Breite beliebig viele Schiffe aneinander reihen. Das geschieht allerdings nicht, weil sie nicht durch Reihung von Schiffen, sondern durch Teilung einer Grundfläche entsteht, eine zu grosse Ausdehnung in die Breite auch durch Beleuchtungsrücksichten ausgeschlossen. Fünf Schiffe, wie in der alten Kathedrale zu Zaragoza (Taf. 521), sind die höchste zulässige Zahl. Die dreischiffige Anlage ist die beste, die zweischiffige befriedigt weniger und ist ausgesprochen profan. Auch eine zu grosse Länge ist der Raumwirkung nicht günstig. Ist die Form der Hallenkirche nicht organisch, so gestattet sie dagegen

grosse Freiheit in der Wahl der Verhältnisse im ganzen und in den Einzelheiten und damit eine ungemein reiche Modulationsfähigkeit des Ausdruckes. Dass und wie weit hierbei der Raumgestaltung eine verhältnismässig höhere Bedeutung zukommt als bei der Basilika, haben wir S. 319 ff. und S. 360 ff. erörtert. Hallenkirchen finden sich häufiger oder seltener im ganzen Gebiete der gotischen Baukunst, aber eine folgerichtige Entwicklung zu höheren Zielen im Sinne vollendeterer Proportionalität hat die Form nirgends genommen. Bedingung für eine gute Wirkung ist die gleiche Kämpferhöhe und die bestimmte Markierung des Kämpfers durch Kapitelle. Die in Deutschland ziemlich verbreitete Ueberhöhung des Mittelschiffes (vgl. S. Stephan in Wien, Taf. 474) ergibt unschöne Mauerflächen und grosse Nachteile für die Lichtführung. Eine Verbesserung dieses Typus gibt dem Mittelschiff selbständige Beleuchtung; es ist die spanische Form (vgl. Sevilla, S. 469). Eine interessante Grenzform, Eigenschaften der Basilika, der Hallenkirche und des einschiffigen Saales verbindend, findet sich in Katalonien (Taf. 518).

Der einschiffigen Kirche ward eine Entwicklung nur auf beschränktem Gebiete in Südwesteuropa zu teil. Einschiffige Kirchen kamen zwar allenthalben vor, sie sind die natürliche Form für kleine und anspruchslose Bauten, doch solche kommen für die lokale, nicht aber für die allgemeine Kunstgeschichte in Betracht. Vereinzelt sind wohl auch einschiffige Kirchen von hoher Vollendung entstanden; die Kapelle des erzbischöflichen Palastes in Reims (Taf. 389), die zu Saint Germain en Laye (Taf. 390), die zu Saint Germer, die Sainte Chapelle zu Paris (Taf. 390), die Chöre zu Aachen und Erfurt (Taf. 486), zählen zu den besten Werken der entwickelten Gotik. Das System der einschiffigen Kirchen ist weniger gebunden, als das der Basilika. Der Typus bringt Vereinfachungen, namentlich des Strebesystems mit sich, aber das Verhältnis von Konstruktion und Kunstform ist das gleiche, es ist organische Baukunst.

Anders stehen die südfranzösischen und spanischen einschiffigen Kirchen zum gotischen Stil, sie nehmen ihren Ausgang von den gleichen Anlagen der spätromanischen Zeit, modifizieren diese aber unter der Einwirkung der gotischen Konstruktion. Das Entscheidende ist die Hereinziehung des Strebepfeilers auf einen Teil oder auf ihre ganze Höhe. Die Seitenkapellen, welche so gewonnen werden, sprechen in dem Raumbild nur in letzterem Falle kräftig mit. Oft wird der Hauptraum zu kolossaler Weite gesteigert (Taf. 514, 516) und übertönt alle

accessorischen Teile. Das Organische tritt an diesen Bauten sehr zurück; die Formen sind im Verhältnis zur Grösse der Räume mager und kommen nicht zur Geltung. Sollte ihnen ein massgebender Einfluss auf die Erscheinung so gewaltiger Räume vindiziert werden, so mussten sie in einer Mächtigkeit gebildet werden, wie im Langhaus der Kathedrale von Angers. Das lag aber nicht im Sinne der Spätzeit, der alle diese Werke angehören.

Eine grosse Aufgabe hat die Gotik fast gar nicht gepflegt, den Zentralbau. Es mag dies auffallen angesichts der streng zentralen Anlage der gotischen Chorschlüsse mit Kapellenkranz, aber einmal lag die Bearbeitung architektonischer Probleme ohne Bezug auf liturgische Bedürfnisse ganz ausserhalb des Gesichtskreises der mittelalterlichen Baumeister, und dann ist das System doch künstlerisch als Abschluss einer langen Perspektive und nicht in Rücksicht auf eine Verdoppelung zum Zentralbau komponiert. Es hätten wesentliche Verschiebungen aller Proportionen des Grundrisses und des Aufbaues stattfinden müssen, um es verwendbar zu machen. Einmal ist ja der Versuch gemacht worden in der Liebfrauenkirche zu Trier (Taf. 450 und S. 203 ff.), in der ein ganz grosser Meister ein herrliches Werk geschaffen hat, aber bei aller Anerkennung ihrer hohen Vorzüge muss doch zugegeben werden, dass der Mittelraum nicht ausreichend dominiert. Eine Abhilfe wäre nur durch eine bedeutende Vergrösserung des Durchmessers zu erreichen gewesen, welche die Dimensionen des Ganzen über den Zweck hinaus gesteigert hätte. Alle anderen gotischen Zentralbauten, so reizvoll mancher von ihnen sein mag, stehen weit hinter der Liebfrauenkirche zurück.

Für das Aeussere bedeutet jeder andere Typus als der der kreuzförmigen Basilika, mag sein Wert für den Innenraum sein, welcher er will, nur Einbussen. Die kreuzförmige Basilika hat, auch wenn die zweitürmige Fassade wegfällt, in ihrem stufenförmigen Aufbau ein Moment der Gruppierung, das seine Wirkung selten verfehlt, kommt ein Vierungsturm hinzu, so können herrliche Gruppen entstehen, so Saint Maclou in Rouen (Taf. 423). Dagegen wird man das Fehlen eines Querschiffes bei ganz grossen Basiliken (Bourges, Ulm, Lübeck) stets als einen Mangel empfinden.

Ganz ungünstig für die Gestaltung des Aeusseren ist die Hallenkirche, namentlich wenn die Strebepfeiler nach innen gezogen sind. Dann entstehen Bauten von öder Massenhaftigkeit ohne Gliederung, bedeckt von einem riesigen Dach. Aber auch wenn die Strebepfeiler

ganz oder teilweise vortreten, bleibt die Gliederung unzulänglich (S. Lorenz in Nürnberg, Taf. 497).

Auch die eintürmige Fassade findet selten eine ganz befriedigende Lösung, fast ausnahmslos wird der Turm für sich gestaltet, ohne Rücksicht auf den übrigen Baukörper (Ulm, Taf. 485). Die vollendetste Lösung ist die Westfassade des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Taf. 481); Schwaben besitzt in den Kirchen zu Esslingen und Reutlingen (beide auf Taf. 486) gute Lösungen. Leichter ist die Gestaltung bei unsymmetrischer Stellung des Turmes, sei es an der Westfassade (sehr gut gelöst an Saint Pierre zu Rouen), sei es zu Seiten des Chores (S. Marien am Gestade in Wien, Thann im Elsass), es tritt hier das malerische Moment der aufgehobenen Symmetrie in Wirksamkeit.

Die Beibehaltung des basilikalen Querschnittes bewährt namentlich in England, das seine eigenen, vom streng Gotischen abführenden Wege ging, ihren Wert für die Gruppierung des äusseren Aufbaues. So wie sich die englischen Kathedralen heute darstellen, sind sie fast alle Konglomerate verschiedenartiger Bauten, deren oft hoher malerischer Wert über den Mangel des architektonischen Zusammenhanges nicht hinwegtäuschen darf. Aber abgesehen von späteren Anbauten ist die englische Kathedrale mit ihrem überreich gruppierten Grundriss ein wenig einheitlicher Bau, der auch im Aufbau auf reiche Gruppierung angewiesen ist. Dem kam der basilikale Aufbau, zumal da das Strebesystem gewöhnlich nicht sehr entwickelt ist, in günstigster Weise entgegen. Den englischen Fassaden fehlt fast ausnahmslos die strenge Zusammenfassung und die Klarheit der Disposition.

Aehnliches gilt von Spanien. Die spanische Kathedralbasilika ist geschlossener als die englische. Die Fassaden sind fast alle gering, um so bedeutender die Chorgruppen. Neben Segovia (Taf. 531) ist namentlich Salamanca durch grossartig klaren Aufbau ausgezeichnet. Der Wert der Choransicht von Burgos liegt auf dekorativ malerischer Seite.

Italien hat die turmlose Fassade als dekoratives Vorsetzstück zum höchsten Glanze ausgebildet. Diese Fassaden, welche so wenig Zusammenhang mit dem Bau haben, haben ihren selbständigen Wert in der wohlgestimmten geometrischen Teilung, (Orvieto, Taf. 554). Die übrigen Seiten werden vernachlässigt.

Die Proportionen[1]. Es kann nicht verborgen bleiben, dass die

[1]) Viollet-le-Duc im Dictionnaire VII, S. 532 ff. und in den Entretiens sur l'architecture Nr. IX. — G. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm

stilgeschichtliche Forschung an einer grundsätzlichen Unvollständigkeit leidet: sie zergliedert so eingehend als möglich die Konstruktions- und Kunstformen, dagegen pflegt sie nur kurz und unbestimmt von den Proportionen zu sprechen, obschon jedermann sich dessen bewusst ist, einen wie wichtigen Faktor jeglicher architektonischen Charakteristik dieselben ausmachen. Ueber Bezeichnungen wie: schlank oder breit, leicht oder schwer, kommen wir kaum hinaus. Ebenso fehlen uns alle Mittel, die so wichtige Relation zwischen den Proportionen des Raumes und den Proportionen der denselben einschliessenden Körper mit Worten anschaulich zu machen.

Nach der heute herrschenden Kunstlehre sind denn auch die Proportionen etwas durchaus Unmessbares, etwas lediglich gefühlsmässig im Geiste des Künstlers Entstehendes. Es wird deshalb für sie vollste »Freiheit des Schaffens von Fall zu Fall« (ein Ausdruck des bekannten Lehrbuches von Ungewitter und Mohrmann) als Kennzeichen der Blütezeit des gotischen Stils in Anspruch genommen und die, allerdings erst vom Ende des Mittelalters datierende, Ueberlieferung, der zufolge die gotischen Baumeister sich auf geometrische Schemata gestützt hätten, wird mit der Entscheidung beseitigt: wir glauben nicht daran!

Für den Historiker kann es sich nicht um Glauben oder Nichtglauben handeln. Seine Sache ist, der Ueberlieferung so weit als möglich nachzugehen und sie an den Denkmälern zu messen.

Lehrbücher für Architekten, wie es technische Anweisungen für die Maler gab, sind aus dem Mittelalter nicht auf uns gekommen, — ausgenommen die ganz späten und fragmentarischen Aeusserungen eines Roriczer[1]), Lacher[2]), Cesariano[3]), Rivius[4]). Wir wissen nicht, in welcher Weise in den Bauhütten die Ueberlieferung fortgepflanzt wurde. Bauzeichnungen beginnen mit dem Ende des 13. Jahrhunderts; doch ist ihre Zahl klein und sind es ausschliesslich Fassadenzeichnungen; von Grundrissen und Querschnitten gibt es nur hie und da flüchtige

---

gotischer Proportionen. 1894. — Derselbe, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. 1895. — Alhard von Drach, Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzen Grund. 1897.

[1]) Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, von Matthes Roriczer 1486 (Neudruck von C. Heideloff in »Die Bauhütte des Mittelalters«) und A. Reichensperger, Vermischte Schriften über christliche Kunst.

[2]) Underweissungen und Lehrungen, sowie Handwerk desto bess und khunstreicher zu volpringen, von Lorenz Locher, 1516.

[3]) Cesare Cesariano, Erläuterungen zu seiner italienischen Vitruvübersetzung 1521.

[4]) Vitruvius Teutsch, durch Gualtherum H. Rivium, 1548.

Skizzen, aus denen für die Proportionen nichts zu gewinnen ist. Die Bauakten endlich beschäftigen sich, wenigstens diesseits der Alpen, ausschliesslich mit Verwaltungsangelegenheiten.

Material für unsere Frage liefern zum erstenmal die Protokolle der Mailänder Domfabrik vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts (s. zum Historischen S. 534 ff.). Auf dem Architektenkongress von 1392 lautete der dritte Punkt der Tagesordnung[1]): *Utrum ecclesia ipsa, non competendo in mensura tiburium fiendum, debeat ascendere ad quadratum an ad triangulum?* Und der Beschluss: *Declaraverunt, quod ipsa posset ascendere usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem et non ultra.* Wie dies zu verstehen sei, wird klar, wenn wir das im Jahre zuvor vom Architekten und Geometer Stornaloco seinem Gutachten beigegebene Diagramm (s. die Figur auf S. 538) ins Auge fassen. Es gibt ein Netz aus gleichseitigen Dreiecken und bestimmt durch die Schnittpunkte desselben alle Hauptteilungen der Komposition. Damit ist zu vergleichen einerseits der ursprüngliche Entwurf, dessen Skizze nebst Massen uns ebenfalls erhalten ist, und andererseits die schliessliche Ausführung. Es ergibt sich, dass die Höhenproportion *ad quadratum* die erste Absicht gewesen war, d. h. dass die Höhen durch Multiplikation der Breiten gewonnen, mithin in ein Quadratnetz eingezeichnet worden waren. Der Vorschlag des Stornaloco geht mit den Kämpfern tiefer, wobei ihm das gleichseitige Dreieck zum Schema dient. Danach ist auch das Erdgeschoss wirklich ausgeführt. Die folgenden Geschosse aber sind in der Ausführung noch niedriger, als Stornaloco es wollte: sie halten sich, wie Luca Beltrami kürzlich nachgewiesen hat, an das sogen. ägyptische Dreieck, d. i. ein rechtwinkliges Dreieck, dessen Seiten sich verhalten wie 3 : 4 : 5. Der trotz seiner Kürze scheinbar doch pleonastische Ausdruck des Protokolls *ascendere usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem* dürfte also so zu erklären sein, dass *triangulum* schlechthin das gleichseitige Dreieck und *figura triangularis* das ägyptische Dreieck bedeuten sollte — eine konventionelle Abbreviatur, über deren Sinn nach den langen mündlichen Verhandlungen kein Zweifel bestehen konnte; wahrscheinlich sollte zwischen diesen beiden Proportionen die Entscheidung offen bleiben. Auch späterhin wird in den Bauakten auf die *ragione del triangulo* noch sehr oft Bezug genommen. Zum Beispiel am

---

[1]) Vollständig bei C. Boito, Il Duomo di Milano S. 120.

15. Mai 1401 erklärt der Sachverständige Guidoto della Croce: *Seguendo la forma del secondo projetto* [d. i. des 1392 festgestellten] *si rispetta il retto ordine del triangulo, che non può essere abbandonato senza errore, come altre volte maestro Enrico* [Ensinger] *e certo maestro Anner tedesco* [Heinrich Parler von Gmünd] *prima di lui predicarono con alta e fidele voce nelle orecchie dei falsi sordi.* In derselben Verhandlung bezeichnet ein Donato die vom Franzosen Mignot vorgeschlagene Abänderung als lobenswert, weil sie sich innerhalb der Triangulatur halte. Und ein dritter Sachverständiger, Namens Golleto, empfiehlt den Entwurf mit der Begründung, dass er *non si allontana della forma triangolare, della quale nessun geometra perito non può ne deve recedere*[1]).

Die Mailänder Akten sind für unsere Frage von unschätzbarem Wert, weil sie Theorie und Praxis an einem und demselben Gebäude nebeneinander zeigen. Die Theorie nimmt nicht eine bestimmte Proportion als die unter allen Umständen richtige in Anspruch, aber sie kennt auch keine Proportion bloss nach Gefühl im Sinne der Modernen; der erste, von lokalen Baumeistern herrührende Entwurf, war *ad quadratum* proportioniert; die deutschen und französischen Architekten bevorzugen aber im vorliegenden Fall, mit Rücksicht auf die Stabilität, die Proportion *ad triangulum* und die besten italienischen Konstrukteure schliessen sich ihnen an; ihnen allen sind Quadratur und Triangulatur vollkommen geläufige Begriffe. Die Aufgabe für die weitere Untersuchung ist hiermit klar vorgezeichnet.

Wir konstatieren zunächst, dass von gleichzeitigen Bauten S. Petronio in Bologna streng *ad triangulum* angelegt war (vgl. den Kupferstich S. 528 nebst unseren Bemerkungen im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895). Ebenso hat Ulrich Ensinger am Münster zu Ulm seine Theorie thatsächlich befolgt.

Ob ausser der Quadratur und Triangulatur etwa noch andere Methoden in Gebrauch waren, geht aus den Mailänder Akten nicht hervor. Wir wollen deshalb die weitere Untersuchung auf diese beiden beschränken. Vorauszuschicken ist, dass keineswegs alle vorhandenen Denkmäler Antwort zu geben im stande sind. Denn bekanntlich sind bei lange sich hinziehender Bauführung häufig Abweichungen vom ersten Entwurf eingetreten; auch ist nicht für alle Fälle volle Genauigkeit der Ausführung zu erwarten.

---

[1]) Aus den uns freundlichst mitgeteilten Excerpten des Herrn Baron v. Geymüller.

Die Quadratur ist als Prinzip frühromanischer Plandispositionen längst erkannt; ebenso im Querschnitt romanischer Mittelschiffe das mehr oder minder genaue Verhältnis der Breite zur Höhe wie 1 : 2 oder 1 : 3. Dieselbe Methode findet sich in der frühen Gotik; z. B. im Mittelschiff der Kathedrale von Paris beträgt die Höhe des Gewölbekämpfers genau das Doppelte der lichten Weite; ebenso in Noyon, Mantes, Bourges, St. Denis; sonst scheint die Quadratur an nordfranzösischen Bauten im 13. Jahrhundert nicht mehr gebräuchlich gewesen zu sein[1]). Länger war sie es, wenn auch in etwas anderer Weise, in Südeuropa; hier wird gern die Gesamtbreite der drei Schiffe der Höhe des Mittelschiffes gleichgesetzt; so in den Kathedralen von Alby, Manresa, Gerona (diese mit einem kleinen Plus), Nicosia und Famagusta und vor allem im Dom von Florenz (bis zum Scheitel des Schildbogens gerechnet); am letzteren Gebäude gehen ausserdem noch die Achsenweiten des Mittelschiffes ebenso wie die Pfeilerabstände des Systems zweimal in diesem Masse auf.

Für die Triangulatur fassen wir zunächst die einfachste Modalität ins Auge, nämlich dass der lichte Querschnitt als Ganzes die Umschreibung eines gleichseitigen Dreiecks ist. Die Beispiele dafür umfassen die verschiedenartigsten Raum- und Konstruktionstypen und reichen bis ins frühe Mittelalter hinauf. Wir nennen die Zentralbauten in Aachen und Ottmarsheim. Von flachgedeckten Basiliken: die Dome von Pisa und Modena, die Klosterkirchen in Montier-en-Der, Limburg a. H., Prüfening, Breitenau, Ilbenstadt, Liebfrauen in Halberstadt, St. Jakob in Regensburg, St. Jakob in Würzburg. Von romanischen Gewölbebasiliken: Laach, Heisterbach, Andernach, Roermond, Arnsburg, Enkenbach, Rosheim, Fritzlar, Bamberg. Von gotischen Kirchen des 12. und 13. Jahrhunderts: die Kathedrale von Sens, Notre-Dame in Châlons, St. Yved in Braisne, St. Etienne in Caen, St. Urbain in Troyes, die fünfschiffigen Anlagen in Notre-Dame zu Paris und den Chören von Amiens, Reims und Le Mans, die Münster zu Strassburg, Freiburg, Regensburg (Chor), Wimpfen, Salem, Marienstadt.

Das gesteigerte Höhestreben der klassischen Gotik konnte diese Proportion nur bei fünfschiffigen Anlagen verwendbar finden: Langchöre von Amiens, Reims und Le Mans. Dafür nahm sie ein anderes

---

[1]) St. Denis betreffend darf daraus, wie aus der altertümlichen Form der Pfeiler vielleicht geschlossen werden, dass der Umbau durch Ludwig IX. in wesentlichen Momenten dem Bau Sugers nahe geblieben ist.

Verfahren auf: sie berechnete den lichten Querschnitt des einzelnen Schiffes durch Summierung mehrerer gleichseitiger Dreiecke, wie er früher durch Summierung von Quadraten gewonnen war. Zwei aus der lichten Weite des Mittelschiffes gewonnene Triangel bestimmen die Höhe des Gewölbekämpfers in den Kathedralen von Chartres, Lisieux, Auxerre, Notre-Dame und St. Bénigne in Dijon, Brügge, Toledo. Auch geschieht es wohl, dass nicht der Kämpfer, sondern die ganze Höhe bis zum Gewölbescheitel in dieser Weise bestimmt wird: durch vier Dreieckshöhen in Amiens, Beauvais, Köln (die sich also auch in diesem Punkte als nahe Verwandte erweisen); durch dreieinhalb Dreieckshöhen in Reims und Le Mans; drei Dreieckshöhen nähert sich die oben angeführte mit Chartres beginnende Reihe, doch ist hier der Gurtbogen des Gewölbes gewöhnlich unterspitz; genau erreicht wird sie u. a. in Seez, Tournay, Oppenheim.

Eine weiter ausgedehnte Durchmusterung würde die Zahl der Beispiele jedenfalls noch vermehren, namentlich wenn sie auch solche hinzuzöge, bei denen ein kleines Plus oder Minus vorliegt, das durch Ungenauigkeit der Ausführung entstanden sein könnte. Indessen genügen schon die oben nachgewiesenen — wie man bemerken wolle, durchweg Bauten von führender Stellung — um zu erkennen, dass die auf dem Mailänder Architektenkongress diskutierten Methoden eine sehr alte Tradition hinter sich haben. Daneben darf aber auch die andere Thatsache nicht ausser acht gelassen werden, dass es ebenfalls ausgezeichnete Bauten gibt, an denen weder von Quadratur noch von Triangulatur etwas zu entdecken ist. An sich wäre es durchaus denkbar, dass das Mittelalter sich ausser diesen auch noch anderer geometrischer Methoden bedient hätte. Viollet-le-Duc hat in mehreren Fällen die Anwendung des ägyptischen Dreiecks nachweisen zu können geglaubt; Alhard von Drach glaubt dasselbe von der $\frac{\pi}{4}$-Triangulatur; Zeising hat auf den goldenen Schnitt hingewiesen. Bei diesen komplizierten Verfahrungsarten fängt die Nachprüfung an sehr schwierig zu werden. Darauf einzugehen liegt nicht im Zweck dieses Kapitels. Wir wollen nur bemerken, dass es falsch wäre, solchen Möglichkeiten gegenüber sich von vornherein ablehnend zu verhalten.

An der Thatsächlichkeit der Triangulatur darf, angesichts des doppelten Zeugnisses der Urkunden und der Denkmäler, nicht weiter gezweifelt werden und dürfte es auch dann nicht, wenn das Verfahren für uns unerklärlich bliebe. Indessen liegt die Sache keineswegs so.

Es lassen sich mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit drei Gründe dafür anführen.

Der erste ist die Tradition. Das Mittelalter hat die Triangulatur vom Altertum übernommen. In welchem Umfange sie dort angewandt worden, lässt sich heute nicht mehr sagen; an den Gebäudeklassen des Zentralbaus und des Triumphbogens sind ihre Spuren unverkennbar. Ebenso haben sich die Byzantiner ihrer bedient.

Ein zweiter Grund dürfte auf dem technisch-praktischen Gebiet zu suchen sein. Der völlige Mangel an nach Massstab aufgetragenen Baurissen kann nicht bezweifelt werden. Wir müssen glauben, dass das Mittelalter sich zur Vorbereitung des Baus mit blossen Skizzen beholfen hat. Unter dieser Voraussetzung ist der Nutzen einer in den Hauptabmessungen auf regelmässige geometrische Figuren gestützten Proportionierung augenfällig. War der Grundriss abgesteckt, so konnte man auf dem geebneten Baugrunde mit Leichtigkeit das für den Hochbau normative Dreieck durch Bewegung von Schnüren ermitteln[1]. Ausserdem könnten während der Bauausführung die Höhen durch Visierung der Winkel geprüft worden sein.

Drittens wird man auch die ästhetischen Eigenschaften des gleichseitigen Dreiecks nicht übersehen haben. Es ist das anschaulichste Symbol der Konzentration und Stabilität; denn man mag es stürzen wie man will, immer zeigt das mit der Spitze gefällte Lot auf die Mitte der Basis. Dass diese Eigenschaften an einem gegliederten Langbau weniger unmittelbar fühlbar werden, als an einem einfachen Zentralbau, ist richtig. Allein das Verfahren hat ja auch nicht von jenem, sondern von diesem seinen Ursprung genommen.

Wir haben eine ganze Reihe von Fällen gefunden, in denen auch die Unterteilung vom normativen Hauptdreieck ausgeht. Ein schönes Beispiel dafür bietet der Dom von Pisa (Figur S. 593): hier sind zwei gleichseitige Dreiecke, ein kleineres und ein grösseres, vorgezeichnet; das kleinere erreicht mit seiner Spitze die Höhe der Apsis, das grössere die Höhe des Langschiffs; die Seiten des ersten schneiden die Kämpferlinie des Erdgeschosses, die Seiten des zweiten die Kämpferlinie des

---

[1]) A. v. Drach a. a. O. S. 5 bemerkt: »Finden sich an einem Bau zu einander senkrechte Dimensionen, die mit der bei dessen Konstruktion zu Grunde gelegten Masseinheit nicht ganzzahlig gemessen werden können oder wenigstens in einem einfachen Verhältnis zu einander stehen, so weist dies sofort darauf hin, dass die Proportionierung derselben nicht auf arithmetischer Grundlage erfolgt sei, sondern dass man geometrisch-konstruierend dabei vorgegangen sei.«

Emporgeschosses; demnach verhalten sich die Säulenhöhe des Erdgeschosses, die Säulenhöhe der Emporen und die ganze Höhe des Mittelschiffs zu einander wie auf der Fusslinie die Strecken BC : AC : AD. Es ist also im Entwurf vorausgesetzt und auch thatsächlich wahrscheinlich, dass der von der Mittelachse des Hauptschiffs aus Umschau haltende Betrachter diese Aehnlichkeitsverhältnisse wo nicht erkennen, so doch fühlen werde; sie bilden gleichsam den Accord der harmonischen Proportion. Dass dieses nicht der gelegentliche Einfall eines Einzelnen war, sondern eine überall bekannte Regel, zeigen unter einfacheren Bedingungen die auf S. 594 u. 595 vorgeführten Beispiele von Würzburg, Tournus und Vezelay. Noch immer dasselbe Verfahren findet sich S. 596 im Chor von Lemans. — Indessen braucht die Richtlinie nicht mit der Seite des Normaldreiecks zusammenzufallen. Eine andere Linie, in einem anderen Winkel ansteigend, kann dieselben Dienste thun. Sehr häufig ist in gotischer Zeit dafür die Linie ST gewählt worden, vom Ende der Fusslinie bis zum diagonal gegenüber liegenden Kämpfer des Hauptschiffs (siehe die auf S. 595 ff. dargestellten Querschnitte von Tournus, Vezelay, Braisne, Tournay, Toledo). In Toledo verhalten sich die Kämpferhöhen S : P : Q wie die Fusslinien AT : BT : CT, d. h. sind die Teilungen des Grundrisses und die Kämpferhöhe der Arkaden gegeben, so folgt daraus in harmonischer Progression die Höhe des Mittelschiffskämpfers; oder umgekehrt, falls man diesen zuerst festgestellt hat, die Höhe der Seitenschiffskämpfer.

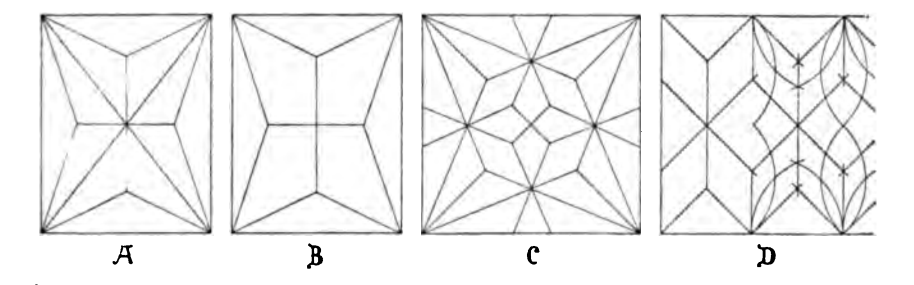
Nichts ist unwahrscheinlicher, als dass die mittelalterlichen Bauleute, wenn sie einmal zur geometrischen Fundierung ihres Proportionswesens gelangt waren, sich durchweg mit den oben nachgewiesenen einfachsten Anwendungen begnügt hätten. Es liegt hier noch ein weites Feld für die Untersuchung offen: welches Verhältnis hatten zu den Abmessungen des Querschnitts die Teilungen des Längenschnitts? zu den festen Massen die Oeffnungen? u. s. w. u. s. w. Auf diese Fragen gehen wir nicht mehr ein. Es ist abzuwarten, was Scharfsinn und Geduld hier noch werden entdecken können. Uns genügt einstweilen, in den oben innegehaltenen Grenzen den Nachweis gegeben zu haben, dass die gotische Baukunst, weit entfernt davon in der konstruktiven Rechnung ihre alleinige Richtschnur zu sehen, den ästhetischen Wert der Proportionen vollkommen anerkannt hat. Das Streben nach festen Normen auch auf diesem Gebiete liegt ganz in der Richtung des allgemeinen Denkens der mittelalterlichen Menschheit. Die Gefahr dogmatischer Erstarrung ist bei der Triangulatur nicht grösser als bei

irgend einer anderen Regel. Sie steht mit der Freiheit des Schaffens, ohne die es eine echte Kunst gewiss nicht gibt, in keinem Widerspruch, wobei unter Freiheit allerdings etwas anderes, als dunkeles triebmässiges Umhertasten verstanden wird. Sie ist so wenig eine Fessel für den phantasievollen, als eine Panacee für den phantasielosen Künstler; sie ergibt nur einen allgemeinen Proportionstypus, der in jedem konkreten Fall von neuem individuell zu beleben ist. Ohne einen solchen Proportionstypus ist ein allseitig durchgebildeter Stil so wenig zu denken, als ohne Formtypen. Beide zusammen leisten für das künstlerische Schaffen dasselbe, wie für das intellektuelle und moralische Gebiet der Besitz einer festen Weltanschauung.

Die Einzelheiten.

Gewölbeformen. Die Einsicht in die vielseitige Modifikationsfähigkeit des Kreuzrippengewölbes ist eine der Voraussetzungen für die Konzeption des gotischen Konstruktionssystems; von Anbeginn werden seine verschiedenen Formen mit grosser Freiheit angewandt. Für die Wölbung des Hochschiffs blieb das sechsteilige Gewölbe das herrschende, doch wurde im Schlussstein des Chorschlusses schon eine grössere Zahl von Rippen zusammengeführt. Für die Seitenschiffe und Emporen war das Kreuzgewölbe die gegebene Form, in den Kapellen hängt die Zahl der Kappen von der Teilung des Grundrisses ab. Der Chorumgang ist das Versuchsfeld für verschiedenartige Lösungen über unregelmässigem Grundriss. Auch im Hochschiff wird im späteren 12. Jahrhundert das sechsteilige Gewölbe allmählich verlassen und an Stelle eines sechsteiligen zwei querrechteckige, vierteilige Gewölbefelder gesetzt. Neben dem oben namhaft gemachten ästhetischen Grunde, dem Uebergang von der Gruppierung zur Reihung, mochten hierfür auch konstruktive Erwägungen bestimmend sein. Das sechsteilige Gewölbe ist eine unvollkommene Gewölbeform. Das Gewölbe der Hochgotik ist das vierteilige; die Spätzeit geht zu reicheren Formen über. Man kann die Kappen eines Kreuzrippengewölbes durch Einfügung weiterer Rippen und Schlusssteine wieder in kleinere Abteilungen teilen; das geschieht im Sterngewölbe, dessen einfachste Form die nebenstehende ist (A). Ist aber einmal das Prinzip der Teilung der Kappen adoptiert, so führt es sofort zu weiteren, freieren Teilungen; die Gewölbeteilung wird zum Dekorationsmotiv (vgl. die englischen Kathedralen Taf. 424 ff.). War man aber davon abgegangen, das struktive Gerüste des

Gewölbes auf die Transversalrippen zu beschränken, so konnte man auch dazu übergehen, diese auszuschalten, was zum Netzgewölbe führte. Ja man konnte schliesslich auch die Gurtbögen weglassen und damit die Scheidung der Joche im Gewölbe preisgeben. Die untenstehenden Figuren B, C, D geben einige Formen von Netzgewölben, (vgl. dazu die Grundrisse Taf. 446 ff.). Bei der Aufrissgestaltung reicherer Stern- und Netzgewölbe ist das Hauptaugenmerk darauf zu richten, dass das Rippensystem die nötige Stabilität besitzt. Diese ist für das Sterngewölbe, soweit es keine doppelt gekrümmten Rippen hat, leicht und unmittelbar zu erreichen, beim Netzgewölbe tritt sie erst mit der Ausmauerung und der damit bewirkten Belastung der Rippen ein. Das Plus, welches das Netzgewölbe an Freiheit der Grundrissteilung besitzt, wird deshalb durch die Beschränkungen der Aufrissgestaltung teilweise wieder aufgehoben. Während man die sekundären Schlusspunkte der Stern-



gewölbe bald höher, bald tiefer als den Hauptschlusspunkt legen und die Kappen nach Bedürfnis steigen oder fallen lassen kann, drängen die Stabilitätsrücksichten des Netzgewölbes auf einheitlich gebogene Gesamtformen. An solchen hält indes auch das Sterngewölbe im allgemeinen fest. Die Haupttypen nähern sich dem Tonnengewölbe, dem aus der Durchdringung zweier Tonnen entstehenden Kreuzgewölbe und der Kuppel. Als vierter Typus kommt das Fächergewölbe hinzu. Es ist möglich, Netzgewölbe herzustellen, welche in ihrer Gesamtgestalt Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe oder Kuppeln sind, allein die beiden ersten Formen bedingen eine elliptische Krümmung der Rippen, die dritten Rippen von verschiedenem Radius; beides macht die Ausführung umständlich. Um diesen Uebelstand zu vermeiden, hat man Konstruktionen ersonnen, welche gestatten, die sämtlichen Rippen des Gewölbes nach dem gleichen Radius zu krümmen; man bezeichnet sie als Konstruktionen nach dem Prinzipalbogen. Als Prinzipalbogen, das

ist als Grundbogen, nach dessen Krümmungsradius alle Rippen ausgetragen werden, wird eine möglichst weit in einer Richtung durchlaufende Rippe, z. B. für ein Sterngewölbe der Diagonalbogen gewählt. Der Prinzipalbogen kann aber auch über einem gebrochenen Rippenzuge, d. i. über einer Folge von Rippen geschlagen werden, welche nicht in einer Ebene liegen. Man wählt hierzu eine Folge von Rippen, welche möglichst direkt vom Fusspunkt zum Scheitel des Gewölbes läuft. Die Konstruktion erweist sich aber in vielen Fällen als undurchführbar, weil sie zu Schlusspunkten führt, welche zu tief liegen und deshalb die Bedingungen der Stabilität nicht erfüllen. Legt man solche Punkte in vertikaler Richtung höher, so verlässt der Anfänger der Rippe seine Höhenlage. Solche konstruktive Schwierigkeiten mögen dazu Anlass gegeben haben, die Rippen in verschiedener Höhe aus der Wand oder aus dem Pfeiler entspringen zu lassen, und weiter, die Rippen am Anfang zu durchkreuzen oder frei aus dem Gewölbe herauszuführen.

Als eine besondere Form der Sterngewölbe sind die in der englischen Gotik beliebten Gewölbe zu betrachten, deren Grundform eine Folge von Kreuzgewölben ist, entstanden aus der Durchdringung spitzbogiger Tonnengewölbe von gleicher Höhe. Vom Kreuzgewölbe unterscheiden sie sich dadurch, dass die Kappen durch eine Anzahl vom Kämpfer gerade zum Scheitel aufsteigender Rippen geteilt sind. Die Scheitellinien sind durch horizontale Rippen bezeichnet (Taf. 432, 436).

Die Unregelmässigkeit der Rippenanfänge bei reichen Netzgewölben ist völlig vermieden bei den Fächergewölben, deren Eigenheit darin beruht, dass von einem Kämpfer aus gleichgekrümmte Rippen unter gleichen Winkeln auseinandergehen. Sind die Rippen in ihrem ganzen Verlauf nach demselben Radius gekrümmt, so steigt der Gewölbescheitel nach den diagonal stehenden Rippen an; soll er horizontal verlaufen, so werden die Rippen aus zwei verschiedenen Radien geschlagen. Am schönsten wirken die Fächergewölbe über freistehenden Stützen. Das Fächergewölbe ist am verbreitetsten und am reichsten ausgebildet in der englischen Gotik (Taf. 437, 438); auch in den baltischen Ländern kommt es häufig vor.

Die Spätzeit hat nicht selten den Rippen eine doppelte Krümmung gegeben. Diese doppeltgekrümmten Rippen, welche die Handwerkssprache der Spätzeit gewundene Reihungen nennt, haben keinen konstruktiven, sondern nur dekorativen Sinn. Geschickt verwendet können sie gute Wirkungen hervorbringen. Eine andere Spielerei sind die hängenden Schlusssteine. Man kann den Schlussstein eines Kreuz-

gewölbes nach abwärts verlängern und zum Kämpfer für sekundäre Rippen machen. Das Höchste dieser Art ist die an phantastischem Reiz unübertroffene Kapelle Heinrich VII. bei Westminster.

Die Rippenprofile (Taf. 570—575). Der romanische Mauerbogen schneidet senkrecht in die Mauer ein, die romanische Gewölberippe ist ein Körper von rechteckigem Querschnitt (San Ambrogio in Mailand u. a.). Eine Bereicherung ist das Unterlegen von halbkreisförmigen Wulsten oder das Einlegen von Stäben in die ausgekehlten Ecken. Auf dieser Stufe setzt die Gotik ein. Die Zahl der Wulste wird vermehrt (Taf. 570, 1), die Einschnitte in den rechteckigen Körper der Rippen bekommen die Form von Hohlkehlen (Taf. 570, 6, 7, 8, 9), die Bedeutung der Kehlen steigert sich immer mehr, es ergeben sich die sogenannten Birnprofile, schliesslich fallen die Stäbe weg und die Rippe setzt sich aus Kehlen zusammen, welche unmittelbar zusammenstossen oder durch gerade Flächen getrennt sind (Taf. 573). Weitere Formen sind auf Taf. 570—575.

Die Wirkung gotischer Gewölbe kann nach ihrer Form, wie nach ihrer Teilung und endlich nach der Stärke und Profilierung der Rippen eine sehr verschiedene sein; sie lässt sich mit Worten kaum charakterisieren und kommt in geometrischen Zeichnungen nicht zur Geltung. Einfache Klarheit ist das Charakteristikum des vierteiligen Kreuzgewölbes, die unterspitze Grundform und die vollen und kräftigen Rippen der Frühzeit stehen ihm wohl an und geben ihm den Charakter ruhiger Festigkeit; mit schwachen und hohlprofilierten Rippen erscheint es dürftig. Dagegen haben die späteren reichen Formen der Stern- und Netzgewölbe zumeist hohlprofilierte Rippen oder solche mit reichem Wechsel feiner Stäbe und Kehlen. Welche Wirkungen mit solchen reichen und kräftigen Reihungen erreicht werden können, ist in England und Spanien zu sehen, wo die Gewölbe oft zu pompöser Pracht gesteigert werden. In Spanien bleibt die Selbständigkeit der Joche im Sterngewölbe gewahrt, das durch reiche Teilung unter teilweiser Anwendung gewundener Reihungen und glänzender Schlusssteine prächtig ausgestattet wird; in England wird durch die Gleichheit aller Rippen und namentlich durch die horizontale Scheitelrippe die Einheitlichkeit des ganzen Gewölbes kräftig betont und die perspektivische Wirkung mächtig gesteigert. Die spätgotischen Sterngewölbe in Nordfrankreich haben mit ihren scharf profilierten Rippen eine, man möchte

sagen, nervöse Eleganz. Die deutsche Gotik liebt leichte Rippen; sie verlässt das Kreuzgewölbe bald zu Gunsten des Netzgewölbes, das die Jochteilung verschweigt und die Einheitlichkeit der Decke betont. Die bescheidenen Reize der deutschen Netzgewölbe können weder gegen den hohen Ernst der französischen Kreuzgewölbe, noch gegen die Pracht der englischen und spanischen Wölbungen aufkommen. Die italienische Gotik hat bezeichnenderweise alle komplizierteren Wölbungsarten abgelehnt.

Die Stützen. Die Entwicklung der freistehenden und der Wandpfeiler geht anfangs verschiedene Wege, wird aber später die gleiche. Unter der Herrschaft des sechsteiligen Gewölbes findet im System des Hochschiffs ein Wechsel zwischen gegliederten Pfeilern und Säulen (Rundpfeilern) statt; nur im Chorschluss werden ausschliesslich Säulen angewendet. Die Wandpfeiler sind stets gegliedert. In der Gliederung besteht zwischen den freistehenden und den Wandpfeilern kein prinzipieller Unterschied; die Grundlage für beide ist die Kreuzform, für den freistehenden ein ganzes, für den Wandpfeiler ein halbes Kreuz; vor die Stirnseiten und in die ausspringenden Ecken werden Dienste gelegt (Taf. 560, 1, 2; 562, 1), der Grundriss wird wohl auch durch weitere Vorlagen bereichert (Taf. 562, 2—6). Die Dienste sind, wohl wie im romanischen Stil, eingebunden; allein wie die Dienstgruppe über den runden Zwischenpfeilern aus drei selbständigen Diensten besteht, so werden die Dienste nicht selten auch am gegliederten Pfeiler selbständig gemacht (Taf. 562, 2—4). Dann tritt, wie früher ausgeführt, der gegliederte Pfeiler im System des Hochschiffs zu Gunsten des Rundpfeilers zeitweilig zurück, und das vom Gewölbe ausgehende System selbständiger Dienste ist nur bis zur Deckplatte der Rundpfeiler herabgeführt. Als im Beginn des 13. Jahrhunderts in dem Bestreben nach grösserer Einheitlichkeit des Systems die Emporen ausgeschaltet wurden, suchte man auch das Dienstsystem in engere Beziehung zum Rundpfeiler zu bringen; es entstand der kantonnierte Pfeiler mit einem (Taf. 560, 7, 8) oder mit vier (Taf. 561, 1, 2, 7, 9) vorgelegten Diensten. Dabei bleibt zunächst das untere und obere Stützensystem selbständig, erst in Amiens ist die dem Mittelschiff zugekehrte Vorlage des Rundpfeilers ununterbrochen zum Gewölbe hinaufgeführt. Nun standen neben einem von unten aufsteigenden Dienste zwei, welche erst über dem Kapitell des kantonnierten Pfeilers begannen. Hier tritt nun ersichtlich die Logik des Systems in Wirksamkeit; die kleine Inkonsequenz wurde beseitigt

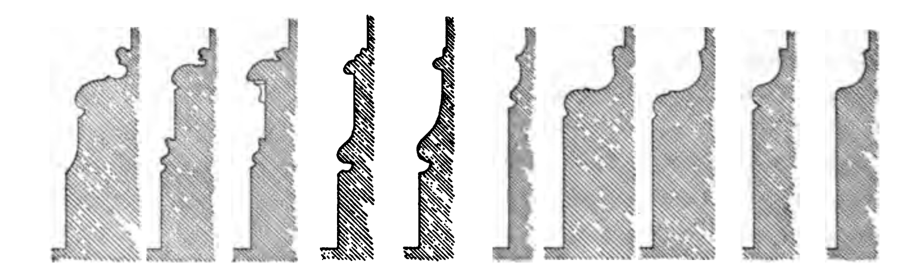
und die ganze Dienstgruppe bis zur Basis des Pfeilers herabgeführt und Vorlagen für die Diagonalrippen der Seitenschiffe angebracht (Taf. 561, 8); die Folgezeit vermehrte die Zahl der Dienste noch (Taf. 563, 1). Die Steinmetzsprache nennt die stärkeren, den Hauptachsen entsprechenden alte, die schwächeren junge Dienste. Der reich kantonnierte Pfeiler erfordert unbedingt eine kräftige Bildung der Dienste, so dass von dem Pfeilerkern wenig sichtbar bleibt; sind die Dienste schlank, stehen sie in weiten Abständen und sind die Pfeiler sehr hoch, so ist die Erscheinung spröde und dürftig (Taf. 561, 4 u. 377). Um einen flüssigeren Umriss zu gewinnen, brachte man schon in Halberstadt und Köln zwischen den dem Mittelschiff zugekehrten alten und jungen Diensten Hohlkehlen an, welche in den Pfeilerkern einschnitten (Taf. 561, 8, 563, 1). Auf der gleichen Entwicklungsstufe aber wird auch wieder auf den eckig gegliederten Pfeiler zurückgegriffen. (Saint Denis und Strassburg, Taf. 562, 5, 6.) Die Gliederung ist reicher als in der Frühgotik (in Saint Denis zwölf, in Strassburg sechzehn Dienste) und die eckigen Vorsprünge kommen weniger zur Geltung; ja am Hauptdienst in Saint Denis sind die Ecken schon ausgekehlt [1]). Damit ist das Prinzip für die Pfeilerbildungen der Folgezeit gegeben. Die Grundform ist im ganzen die eines über Eck gestellten Quadrates oder Rhombus, der Umriss im einzelnen ist sehr verschieden; die Dienste können in unmittelbarem Fluss der Linie in die Hohlkehle übergehen (Taf. 564, 2), sie können von diesen durch gerade Stege getrennt sein (Taf. 566), es können grössere oder kleinere Teile des Pfeilerkerns sichtbar bleiben (Taf. 566, 4, 564, 5 u. a.), die Dienste können ein spitzbogiges oder ein sogenanntes Birnprofil erhalten u. s. f. England liebt, wie bei den Gewölberippen, so auch bei den Pfeilern eine besonders reiche und zierliche Gliederung. Die Tafeln 560—568 veranschaulichen besser als wortreiche Erläuterungen die Mannigfaltigkeit der Formen.

S o c k e l u n d B a s i s. Der Pfeiler der primitiven flachgedeckten Basilika als Rest der von der Bogenöffnung durchbrochenen Mauer konnte ohne Basis bleiben und man konnte sich begnügen, ein Kämpfergesims unter den Bogenansätzen anzubringen, nach Seiten der Schiffe aber die Mauer ungegliedert durchzuführen. Mit der Einführung der horizontalen Gliederung des Pfeilers nach seinem Querschnitt ergab sich

---

[1]) Wegen St. Denis vgl. jedoch auch die in der Anmerkung zu S. 566 angedeutete Möglichkeit.

die Notwendigkeit, auch in vertikaler Richtung die Gliederung in Unterlage, Schaft und Kapitell strenger durchzuführen. Die romanische Kunst hatte für die Gestaltung der Pfeilersockel und Basen ein einheitliches System nicht angestrebt; die Gotik geht auch darin systematisch vor. In der Frühzeit wird die Einheitlichkeit von Sockel und Basis für alle Glieder des Pfeilers festgehalten. Der Sockel erhebt sich in zwei oder drei Stufen. Die untere ist polygon, zumeist ein über Eck gestelltes Viereck mit abgestumpften Ecken. Die zweite Stufe kündigt in eckigen Vorsprüngen die Gliederung des Pfeilers an; sie schliesst oben mit einer Schräge oder einem Profil. Die dritte Stufe folgt in geringerer Ausladung der Gliederung der zweiten. Nicht selten baut sich der Pfeiler nur in zwei Stufen auf. Die Basis folgt in einheitlichem Profil der Gliederung des Pfeilers. In der Normandie und in England ist die untere Stufe oft kreisförmig. Das Profil der Basis



ist aus der attischen hervorgegangen, im Laufe der Entwicklung, namentlich im 14. Jahrhundert, wird es nach zwei Richtungen variiert, entweder tritt die Hohlkehle zurück und die Wulste rücken näher zusammen bis zu vollständiger Berührung, oder sie dehnt sich aus, so dass die konkave Linie im Profil vorherrscht. Die obenstehenden Profile bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Solange man an dem rechteckigen Umriss der Sockelglieder festhielt, wurde das Eckblatt beibehalten, um die horizontale Fläche zwischen der Ecke des Pfeilers und der Rundung der Basis zu bedecken. Wollte man es vermeiden, so gab man der oberen Stufe des Sockels eine geringere Ausladung, so dass die Rundung der Basis über die Fläche des Sockels stark vortrat und man stützte diesen Vorsprung durch eine kleine Konsole. Später gab man den Gliedern des Sockels statt der rechteckigen eine polygonale Grundform, so dass er sich der Rundung der Basis näher anschloss und Hilfsmittel wie Eckblätter oder Konsolen

überflüssig wurden; ja man ging zuletzt so weit, dass man auch die Basis polygon machte. Auch der Sockel erfuhr eine Umgestaltung. Das Profil, welches die zweite Stufe nach oben abgeschlossen hatte, wurde zur dritten gezogen und es fliesst allmählich die reduzierte Basis mit der oberen Stufe des Sockels zu einem Gliede zusammen. Dann wird die Horizontale verlassen, die Basen der einzelnen Glieder des Pfeilers erhalten verschiedene Höhe; endlich treten Bildungen ein, welche keine tektonische Bedeutung mehr haben.

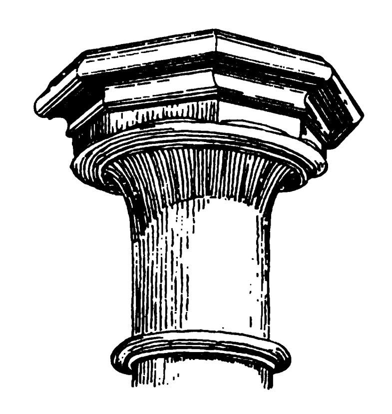
Kapitelle. Das Kapitell ist im gotischen Bausystem einer der wenigen Teile, an welchen sich freies Ornament entfalten konnte, die Entwicklung führt dahin, dass es auch an dieser Stelle zurücktritt oder ganz verschwindet. Der Ausgangspunkt ist das korinthische Kapitell; es kommt zuweilen in sehr reiner Form vor, wird aber schon in der Frühzeit zum Knospenkapitell umgestaltet, und neben dem Akanthus kommen, wenn auch im gleichen Sinn verwendet, auch andere Pflanzen vor. Der kräftige Rundpfeiler und die weite Ausladung, welche die Deckplatte erhalten musste, um die Rippen und Dienste aufzunehmen, sind einer reichen Kapitellgestaltung günstig. Die Frühgotik hat denn auch Kapitelle von entzückender Schönheit geschaffen. Wir haben diese Phase der Kapitellentwicklung Bd. I, S. 672 ff. eingehend behandelt und dem romanischen Formenkreise zugesprochen. Bestimmend ist, dass der Bau des Kapitelles und die tektonische Funktion des Blattschmuckes die gleichen sind wie in der romanischen Kunst, und andere als in der entwickelten Gotik. Der Kern des korinthischen Kapitells tritt etwas hinter die Linie des Säulenschaftes zurück und gewinnt erst durch die umgebende Blatthülle den gleichen oder um weniges grösseren Durchmesser als die Säule; der Kern trägt, aber der Konflikt zwischen Kraft und Last kommt in den Linien des Blattkelches symbolisch zum Ausdruck. So auch im Kapitell der Frühgotik, gleichviel, ob dasselbe den Akanthus oder andere Blattformen verwendet. Das immanente Prinzip des gotischen Systems drängt darauf hin, den Kern selbst in die Erscheinung treten zu lassen, und als äusseres Moment kommt die veränderte Form der Pfeiler hinzu. Zu dieser Auffassung passt die naturalistische Charakterisierung des Blattwerks. Sie kennzeichnet dasselbe als einen bloss äusserlich angehängten Schmuck. Das folgerichtig gedachte Schlussergebnis ist das Profilkapitell ohne allen Blattschmuck, die Umgestaltung aber vollzieht sich allmählich (vgl. die Beispiele auf Taf. 585—592).

Das Kapitell des freistehenden Rundpfeilers war nach allen Seiten

symmetrisch, seine Deckplatte stand parallel zu den Achsen des Gebäudes. Mit der Kantonnierung der Pfeiler traten Schwierigkeiten für die Gestaltung der Deckplatten und namentlich fur die Bemessung der Höhen der Kapitelle ein. Die Deckplatte wurde bald gerundet, bald als über Eck gestelltes Quadrat behandelt; den Diensten entsprechend wurden dieser Grundform rechteckige oder polygone Vorsprünge gegeben. Für die Bemessung der Höhe wurde ein festes Prinzip nicht befolgt. Man half sich wohl damit, dass man das Kapitell des Pfeilers als massgebend ansah und den Kapitellen der Dienste die gleiche Höhe gab, sie aber durch ein Astragal teilte. Dabei ist jedoch der untere Teil kein Kapitell, sondern nur ein dekorierter Abschnitt des Schaftes (Taf. 585, 9); auch werden wohl umgekehrt die kleinen Kapitelle bestimmend, und am Pfeiler, dessen Kapitell nunmehr zu niedrig war, unter diesem ein dekorierter Ring angebracht (Taf. 585, 7). Besser ist es jedoch, die beiden Kapitelle selbständig zu komponieren, wie es im Chor der Kathedrale von Amiens geschehen ist. Als die Zahl der Dienste grösser wurde, wurde ihr Durchmesser für die Bestimmung der Kapitellhöhe massgebend. Die künstlerische Bedeutung der Kapitelle schwand damit mehr und mehr. Für die Kapitelle der Wandpfeiler war die Höhe stets in allen Teilen gleich; ihre Deckplatten waren, solange der rechteckige Pfeilerkern stark vortrat, rechteckig abgestuft, später wurden die den Diagonalrippen entsprechenden Teile auch diagonal gestellt.

Die Komplizierung des Pfeilergrundrisses brachte aber auch fur die formale Durchbildung der Kapitelle Schwierigkeiten mit sich, die Blätter und mehr noch die Voluten und Knospen der zusammenstossenden Kapitelle schnitten sich in unschöner Weise ineinander. Man löste deshalb den geschlossenen, den Kern organisch umhüllenden Blattschmuck in einzelne Blätter auf, welche zwar zunächst noch aus dem Kern entsprangen, bald aber nur als angehefteter Schmuck charakterisiert wurden; zugleich wurde die Symmetrie der Blätter verlassen und der Schmuck als Zweig oder Ranke behandelt. Er tritt in solchen Formen zuerst an den der Höhe nach geteilten Kapitellen der kantonnierten Pfeiler und zwar im unteren Teil (Taf. 585, 6, 7) auf und ist hier vollkommen gerechtfertigt, weil diese Teile nicht als statisch funktionierend zu charakterisieren sind. An den eigentlichen Kapitellen wurde die Knospenform noch längere Zeit festgehalten; eine Unterstützung der vorspringenden Ecken der Deckplatte war aus ästhetischen und konstruktiven Gründen erwünscht, und hierfür war das in eine Knospe

auslaufende Blatt die beste Form; allmählich aber ging man auch hier zu freien Blattformen über, welche nun wohl statisch beansprucht sind, diese Beanspruchung aber nicht mehr klar versinnbildlichen (Taf. 591, 2). Von der strengen Stilisierung der Pflanzenformen ausgehend, greift im Laufe des 13. Jahrhunderts ein fortschreitender Naturalismus um sich, die Blätter der verschiedensten Pflanzen (Ahorn, Eiche, Buche, Wein, Epheu, Hopfen, Zaunrübe, Rose, Eisenhut, Rübe, Klee, verschiedener Wasserpflanzen) werden getreu nach natürlichen Vorbildern dargestellt. Das Laubwerk, frei von der tektonischen Grundform des Kelches, führt ein Sonderdasein und verwirrt den Umriss der Kapitelle (Taf. 591, 3, 5, 587, 4), und diese können nicht mehr durch ihre Gesamtform, sondern nur durch die treffliche Ausführung des Einzelnen





erfreuen. Im späten 14. Jahrhundert tritt eine Reaktion gegen diesen extremen Naturalismus ein; die Blätter werden wieder stilisiert, allerdings in barocker Weise mit tiefen Aushöhlungen und knollenartigen Auftreibungen einzelner Teile. Manche dieser Gebilde erscheinen wie verwilderter Akanthus (Taf. 588, 2, 7), bei anderen möchte man als Vorbild die in klaren Bächen vom Wasser bewegten Tange vermuten (Taf. 592, 5, 8).

Neben den Kapitellen mit angeheftetem Blattschmuck kommen schon früh solche vor, deren Kelch ganz ohne Schmuck bleibt; sie gewinnen namentlich durch die Bettelorden Verbreitung, welche sie von den Cisterciensern übernommen haben (vgl. Taf. 199 den Chor von Riddagshausen, Taf. 196 Chiaravalle, Taf. 359 Marienstatt, Taf. 460 die Dominikaner- und Franziskanerkirchen in Regensburg, Erfurt und Esslingen). Der Uebergang von der Rundung des Kapitelles

wird entweder dadurch gelöst, dass das obere Profil des Kapitells so weit über das untere der Deckplatte vorspringt, dass deren Kanten noch ein Auflager finden, oder dadurch, dass die Ueberführung von der einen in die andere Grundform in das Kapitell selbst verlegt wird (vgl. die umstehende Figur S. 579).

Fenster. Das gotische Prinzip der Vermeidung toter Mauerflächen verlangte die möglichste Vergrösserung der Fenster. Allerdings wagte man nicht sofort, die ganze Breite und Höhe der Fläche zwischen dem Schildbogen und dem Triforium, beziehungsweise der Sohlbank der Seitenschiffe in einem Fenster zu öffnen; man hatte kein Mittel, die Verglasung so grosser Fenster ausreichend zu befestigen und gruppierte deshalb zwei oder drei Fenster nebeneinander. Die Gruppierung von zwei Fenstern ergab eine Mauerfläche zwischen diesen und dem Schildbogen, welche passend durch ein Rundfenster belebt werden konnte. In Soissons, Longpont und Saint Leu d'Essérent sind diese Rundfenster noch klein, in Chartres ist ihr Durchmesser dem der beiden Fenster zusammengenommen gleich und sie sind reich mit Rosetten geziert. Hier ist das Vorbild ersichtlich; es sind die Fensterrosen an der Westseite der Hochschiffe, welche schon in romanischer Zeit da und dort vorgekommen waren und welchen wir an den frühesten Fassaden des Uebergangs an Saint Denis, Saint Remy zu Reims und Notre-Dame zu Chalons s. M. begegnen. In den genannten Beispielen sind drei Fenster zu einer Gruppe vereinigt, von welchen jedes für sich in die Mauerfläche eingeschnitten ist; in den Chorkapellen der Kathedrale zu Reims ist die Gruppe zu einem einzigen Fenster zusammengezogen (Taf. 576, 2). Diese Vereinigung ist dadurch bewirkt, dass die das Fenster umschliessenden und teilenden Pfosten sehr schmal und mit schlanken Säulchen besetzt sind und dass das ganze Profil der Pfosten in der Umfassung und Teilung der Fensterbögen festgesetzt ist. Hiermit ist das Prinzip für die weitere Gestaltung der Fensterteilungen gegeben. Wir nennen diese Konstruktion und Dekoration vereinigende Kunstform Masswerk. Nachdem das Prinzip in der einfachsten Form gefunden war, führte die Entwicklung zu immer reicheren und mannigfaltigeren Kombinationen. Im Chor von Amiens ist das Fenster (Taf. 577, 3) der Breite nach in vier Teile geteilt und im Bogenfeld eine entsprechende Bereicherung eingetreten. In diesen Teilungen herrscht das Prinzip der Subordination, sie sind nicht in einer, sondern in vier Ebenen durchgeführt. Das ganze Fenster ist von einem Stab umzogen; in grösserer Tiefe folgt ein zweiter Stab, welcher die Zweiteilung wie in

Reims anzeigt und im Masswerk ebenso geführt ist wie dort; von ihm aus gehen die Pfosten schräg zurück und diese Schrägen umziehen auch die Masswerkstränge; innerhalb der unteren Spitzbogen aber wachsen aus den Schrägen wieder Stäbe heraus, welche die kleineren Spitzbogen umziehen und auf den mit Säulchen besetzten Zwischenpfosten ruhen. Dieses System liegt abermals tiefer als das zweite; endlich in noch grösserer Tiefe folgt die Fläche, in welche die Teilung der kreisförmigen Füllungen, die sogenannten Pässe eingeschnitten sind. Die Rundstäbe lassen das Masswerk voll und kräftig erscheinen, allein wie an den Gewölberippen, so verdrängt mit der Zeit auch im Masswerk das Hohlprofil die Stäbe, es erscheint dadurch schwächlicher und reizloser. Die Zeichnung des Masswerkes erleidet im Laufe der Entwicklung bedeutende Aenderungen. Anfangs wurden alle Hauptteile mit konvexen Linien umzogen; nur für die Zwickel ergaben sich konkave Umrahmungen. Im 14. Jahrhundert dringt die gerade und die konkave Linie in die Umfassung der Hauptteile ein; der Zirkel, an dessen Schlag die Linie des Masswerks stets gebunden bleibt, bewegt sich immer freier, es entstehen die Formen des Flamboyant und des Fischblasenmasswerks (Taf. 578—583), welche einen reichen und glänzenden, aber zuweilen wenig übersichtlichen Eindruck machen. Im 15. Jahrhundert sind die Möglichkeiten des Masswerks erschöpft, es verkümmert und wird dürftig. Ueber die provinziellen Verschiedenheiten siehe S. 149 ff., 199 ff., 231 ff.

An der Entwicklung des Masswerks nehmen, obgleich nicht aktiv, auch die Rosen der gotischen Fassaden teil, sie sind stets konzentrisch komponiert (Taf. 584). Die von Laon, welche weithin vorbildlich war, ist ganz konstruktiv gedacht; in der von Chartres nimmt neben der Konstruktion die Flächendekoration einen breiten Raum ein; die des Transsepts von Notre-Dame in Paris weisen reines Stab- und Masswerk auf, sie sind sehr klar und schön komponiert; die von Saint Ouen zu Rouen stehen auf dem Uebergang zum Flamboyant, das in der Rose der Sainte Chapelle zu Paris glänzend entfaltet ist.

Das Masswerk bleibt nicht auf die Fenster beschränkt, es findet an Balustraden, sowie zur Belebung von Mauerflächen Verwendung. Das Masswerk ist die eigenste Ornamentform der Gotik, es ist zugleich die einzige aller Zeiten, welche rein aus den Bedingungen des Steinstils erfunden und komponiert ist. Man kann es als eine Uebertragung des Grundprinzips der Gotik, der Trennung der struktiven und

raumabschliessenden Teile aus dem Raum in die Ebene betrachten. Wie die Mauer als Füllung zwischen die Pfeiler und Rippen gestellt ist, so das Glas zwischen das Stab- und Masswerk. Dem Masswerk eignet wenigstens bis zum 14. Jahrhundert eine strenge und ernste Schönheit, es ist eine der edelsten Erfindungen der mittelalterlichen Kunst. Aber der Grundsatz, die struktive Bedeutung aller Teile offen zur Schau zu stellen und sie danach zu werten, macht sich hier auch im Ornament geltend; an dem Masswerk der besten Zeiten ist nichts Zufälliges; alle diese Linienkombinationen stehen unter dem starren Banne des struktiven Gesetzes und sind an den Gang des Zirkels gebunden; es fehlt dem Masswerk gänzlich der Hauptreiz aller Dekoration, das Naive; es ist die Erfindung eines gereiften Kunstgeistes, der in all seinem Beginnen bewusst zu Werke geht. Der abstrakte Gedanke dominiert in der Gotik, sie ist kein dekorativer Stil. Aber so gross ist die künstlerische Energie jener Zeit, dass sie selbst diesen Mangel zu überwinden weiss und durch Kombination konstruktiver Motive Gebilde von reicher und prächtiger dekorativer Wirkung hervorbringt.

Portale. Das gotische Portal unterscheidet sich in den Grundzügen seiner Komposition kaum vom romanischen, in seiner dekorativen Ausstattung geht es oft weit über das romanische hinaus. Charakteristisch ist auch ihm die schräge Erweiterung der Leibung. In der romanischen Kunst ist sie in eine Folge von senkrechten Rücksprüngen aufgelöst, in welche Säulen eingestellt sind, eine Gliederung, welche sich im Profil der Archivolte fortsetzt. Was das romanische Portal vor allem auszeichnet, ist die Klarheit der Komposition, welche auch durch eine reiche Ausstattung der Glieder nicht verloren geht. Die Gotik ist hierin weniger streng; das Portal ist eine der wenigen Stellen im gotischen Bau, an welchen die Architektur von der Dekoration übertönt wird, allerdings nicht von einer ornamentalen, sondern von einer plastischen. An den Leibungen werden stehende Figuren angebracht, an den Archivolten sitzende. Es ist ein Kompromiss zwischen Architektur und Plastik, bei welchem jede der beiden Künste Opfer bringen muss und nicht voll zu ihrem Recht kommt; die Architektur ist in ihrer Klarheit, die Plastik in der Freiheit des Gestaltens beeinträchtigt. Wir haben auf das Bedenkliche des Motivs schon Bd. I, S. 700 hingewiesen. Die Statuen an den Gewänden werden anfangs auf kleine Konsolen gestellt, welche vor die Säulen vorspringen und sind von ebensolchen Baldachinen bedeckt, so am Westportal der

Kathedrale von Chartres; das bedingt eine enge Stellung der Statuen, sie stehen in ihren Verhältnissen, wie in ihrer Haltung ganz im Bann der Architektur. Eine so strenge Gebundenheit der Plastik konnte nicht mehr vorhalten, sobald diese eine gewisse Selbständigkeit erlangt hatte. Um lebensvolleren Statuen Raum zu gewähren, mussten die Gewände der Portale umgestaltet werden. Schon an der Fassade von Notre-Dame zu Paris (um 1205) ist die Leibung einfach abgeschrägt, unten mit einer vortretenden Arkatur besetzt, auf deren oberem Abschluss die Figuren stehen, oben mit Baldachinen bekrönt, von welchen die Gliederung der Archivolte ausläuft; die Säulen dieser Ordnung stehen zwischen den Figuren im Hintergrund und treten kaum in die Erscheinung. Weniger klar ist die Anordnung an der Fassade von Reims, hier sind über einem mit Draperien behängten Sockel an der Schräge der Leibung abwechselnd stärkere und schwächere Säulen aufgestellt und vor den stärkeren stehen auf Konsolen die Statuen. In anderen Fällen, aus dem 14. und 15. Jahrhundert, sind die Statuen in weiten Hohlkehlen aufgestellt, deren Durchschneidung mit Diensten besetzt ist. Diese Profilierung geht in die Archivolten über. Sie war für die Archivolten schon von Anfang üblich, wir finden sie schon in Chartres. In diesen Hohlkehlen sitzen nun ganze Reihen von kleinen Figuren übereinander, die oberen in nahezu horizontaler Lage hängend. Man mag in dieser Anordnung eine stilistische Konsequenz erblicken; das Störende ist nicht am meisten die unnatürliche Stellung der Figuren, sondern mehr der architektonische Verlust, der darin liegt, dass der Ausdruck der Kreisbewegung, der im romanischen Portal so glücklich getroffen war, gestört wird und einem dekorativen Spiele weichen muss, welches mit der Bogengliederung in keinem inneren Zusammenhang steht. Für ganz grosse Portale war zur Unterstützung des Sturzes ein Zwischenpfeiler erforderlich, wie ihn schon die romanische Kunst kannte; er trägt gewöhnlich eine Statue der Gottesmutter, des Salvator oder des Titelheiligen der Kirche. Das Tympanon wird mit reichen Reliefdarstellungen, Christus in der Glorie, Scenen aus der heiligen Geschichte, jüngstes Gericht gefüllt. Die Figuren sind meist klein und in mehreren Reihen übereinander angeordnet; die Schneidung ihrer horizontalen Teilungen mit dem umrahmenden Spitzbogen wirkt unangenehm. Ganz reiche Portale finden in der Mauerstärke nicht Raum zur Entfaltung ihrer reichen Gewände, sie treten dann wohl vor die Mauerfläche vor und erweitern sich zu Vorhallen. Die mächtigste ist die der Kathedrale zu Amiens (Taf. 411).

Man mag von einem streng architektonischen Standpunkte aus an den grossen gotischen Portalen manches bemängeln, eine ausserordentlich reiche und prächtige Wirkung kann ihnen nicht abgesprochen werden. Für ihre Zeit hatten sie noch die weitere nicht zu unterschätzende Bedeutung, dem des Lesens unkundigen Volke die Personen und die Scenen der heiligen Geschichte und der Legende in eindringlichen Darstellungen vorzuführen [1]). Das ist kein unmittelbar künstlerischer Zweck, hat aber weitgehende Folgen für die bildende Kunst. An den grossen Statuen der Portale erwacht und reift der Sinn für das Monumentale in der Plastik, an den Reliefs der Tympana bildet sich die Fähigkeit dramatischer Komposition und lebensvoller Darstellung von Handlungen aus.

Die eben besprochene Portalform bildet sich im Mutterlande der Gotik, in Francien, der Picardie und Champagne aus und verbreitet sich in Frankreich da, wohin die rein französische Gotik dringt. Sie findet ferner in Deutschland und frühzeitig in Spanien Aufnahme. Die Normandie verhält sich zurückhaltend, England lehnt sie fast ausnahmslos ab, ebenso Italien. Diese Länder halten an dem romanischen Kompositionsprinzip der rein architektonischen Gliederung, wenn auch mit veränderter Gestaltung des Profils der Vor- und Rücksprünge fest. Dass dieses auch in den erstgenannten Ländern für einfachere Portale Anwendung fand, bedarf kaum der Erwähnung.

---

[1]) Hier tritt die Plastik für die Malerei ein, die durch das gotische Bausystem aus dem Inneren der Kirchen verdrängt war. Aus sachlichen Gründen konnte aber auf eine breite Entfaltung der gewohnten heiligen Gegenstände nicht verzichtet werden. Damit wurde die plastische Komposition zu jener Ueberfüllung und Zusammendrängung genötigt, welche der sich selbst überlassene künstlerische Instinkt sicher vermieden hätte. Ein vollkommen schönes Gleichgewicht zwischen Architektur und figürlicher Plastik gibt die Goldene Pforte zu Freiberg; man hätte über diese Stufe nie hinausgehen sollen. D.

Beschreibung der Tafeln.

PFEILERDETAILS.

e Grundrisse sind in der Weise dargestellt, dass die starken Linien das Profil des Pfeilerschafts, die ıwachen Linien die Deckplatten nebst Bogen- und Rippenprofilen angeben; die entsprechenden Aufrisse wolle man mit Hilfe des Registers aufsuchen.

afel 560.

1. *Reims*, S. Remy, Langchor; c. 1170. — 2. *Saint-Leu d'Esserent*, Rundchor; c. 1170. — 3. *Mantes*, Langhaus; c. 1170. — 4. *Laon*, Langhaus; c. 1170, erneuert A. saec. 13. — 5. *Senlis*, Langhaus; c. 1160. — 6. *Semur*, Chor; c. 1230. — 7. *Séez*, Langhaus; c. 1250. — 8. *Soissons*, Kathedrale, Langhaus; c. 1215. — 9. *Auxerre*, Kathedrale, Langchor; c. 1220. (King.)

afel 561.

1. *Chartres*, Langhaus; c. 1200. — 2. **Metz*, Langhaus; c. 1230 und später. — 3. *Semur*, Triforium; c. 1250. — 4. *Le Mans*, Langchor; c. 1220. — 5. **Lyon*, Kathedrale, Langhaus; 2. H. saec. 13. — 6. *Minden*, Langhaus; 2. H. saec. 13. — 7. *Marburg*, Langhaus; 2. H. saec. 13. — 8. *Halberstadt*, Langhaus; saec. 14. — 9. *Trier*, Liebfrauen; c. 1230. (King, Tornow, Dehio.)

afel 562.

1. *Mantes*, Vierung; c. 1170. — 2. *Dijon*, Notre-Dame, Vierung; c. 1230. — 3. *Saint-Leu*, Vierung; c. 1180. — 4. *Brügge*, Kathedrale, Vierung; 1. H. saec. 13. — 5. *Saint-Denis*, Langhaus; der Pfeiler möglicherweise vom Bau Sugers, M. saec. 12, Bogen und Rippen c. 1230. — 6. **Strassburg*, Münster; c. 1255. (King, Viollet-le-Duc, Dehio.)

afel 563.

1. *Köln*, Langchor; Basis c. 1250, die oberen Teile E. saec. 13 u. A. saec. 14 (Schmitz). — 2. *Wimpfen*, Langhaus; c. 1280 (Hess. Inventar). — 3. **Ulm*, Langhaus, E. saec. 14 (Münsterbauamt).

afel 564.

1. 2. **Freiburg*, Langhaus; c. 1260 (Münsterbauamt). — 3. 4. *Troyes*, S. Urbain, Vierung und Langhaus; A. saec. 14 (Viollet-le-Duc). — 5. *Regensburg*, Dom, Langhaus, saec. 14 (King). — 6. **Prag*, Dom, Langchor; c. 1360 (Dombauamt).

Tafel 565.

1. 2. *Steier*, M. saec. 15 (Centr.-Comm.). — 3. 4. *Bern*, Münster; M. saec. 15 (Müller). — 5. 6. *Esslingen*, Frauenkirche; E. saec. 14 (Egle).

Tafel 566.

1. 2. **Nürnberg*, S. Lorenz, Langhaus; 1. Anfang, 2. Ende saec. 14 (Dehio). — 3. **Notre-Dame de l'Epine* bei Châlons; saec. 15 (Dehio). — 4. **Gerona*, Kathedrale, Langchor; A. saec. 14 (Dehio). — 5. *Rouen*, S. Maclou; 2. H. saec. 15 (Ungewitter). — 6. **Lyon*, S. Nizier; 2. H. saec. 15 (Dehio). — 7. **Heilbronn*, S. Kilian, Chor; 2. H. saec. 15 (Dehio). — 8. **Erfurt*, Dom; 2. H. saec. 15 (Dehio).

Tafel 567.

1. 2. 7. 8. 9. 12. 13. *Paris*, S. Severin; E. saec. 15 (Statistique de la ville de Paris). — 3. 4. *Wien*, S. Stephan; 2. H. saec. 14 (Baldinger). — 5. 6. *Münster*, S. Lambert; M. saec. 15 (Allgem. B.-Z.). — 10. 11. *Toledo*, S. Juan de los Reyes (Mon. Esp.).

Tafel 568.

1. *Roche*, E. saec. 12. — 2. 3. *Rievaulx;* E. saec. 13. — 4. *York*, S. Mary; saec. 14. — 5. *Fountains;* saec. 13. — 6. **Wells*, Langhaus; saec. 13. — 7. **Canterbury*, Langhaus; E. saec. 14. (Sharpe, Dehio.)

Tafel 569.

1. *Soissons*, Strebewerk am Chor; A. saec. 13. — 2. 3. *Reims*, Strebewerk am Langhaus; M. saec. 13. — 4. *Amiens*, Strebepfeiler mit Sonnenuhr; M. saec. 13. (H. Stier.)

Bogen- und Rippenprofile.

Tafel 570.

1. *Dommartin*, Gurtbogen; c. 1150. — 2. *Saint-Taurin*, Gurtbogen; c. 1150. — 3. *Lisieux*, Scheidbogen; c. 1180. — 4. *Senlis*, Kreuzrippen im Chor; c. 1155. — 5. *Soissons*, Kreuzrippen im südlichen Kreuzarm; c. 1180. — 6. 7. *Noyon*, Rippen und Gurte im Chor; c. 1160. — 8. 9. *Chartres*, Gurte und Rippen in den Seitenschiffen; c. 1210. — 10. *Mantes*, Gurtbogen der Seitenschiffe; c. 1170. — 11. *Laon*, Gurtbogen der Seitenschiffe; c. 1180. — 12. *Saint-Denis*, Scheidbogen; erneuert c. 1240. — 13. 14. *Amiens*, Gurte und Rippen im Chorumgang: c. 1240. — 15. *Semur*, Scheidbogen; c. 1230. (Enlart, King, Viollet-le-Duc.)

Tafel 571.

1. *Dijon*, Notre-Dame, Gurtbogen im Seitenschiff; c. 1235. — 2. *Semur*, Gurtbogen im Hochschiff; c. 1250. — 3. *Vezelay*, Rippen

der Chorkapellen; c. 1170. — 4. *Semur*, Gurtbogen der Seitenschiffe; 1230. — 5. *Reims*, Kathedrale, Rippen im Seitenschiff; c. 1230. — 6. *Reims*, Kathedrale, Scheidbogen; c. 1230. — 7. *Troyes*, S. Urbain, Scheidbogen, A. saec. 14. — 8. *Carcassonne*, Rippen; c. 1325. — 9. *Sens*, Synodalpalast, Rippen; c. 1245. — 10. *Köln*, Dom; Scheidbogen; c. 1290. — 11. *S. Denis*, Gurtbogen der Seitenschiffe; c. 1230. 12. *Vezelay*, Gurt- und Kreuzrippen im Hochchor, mit gleichem Profil; c. 1190. — 13. **Strassburg*, Gurtbogen im Seitenschiff; c. 1260. — 14. *Dijon*, Kreuzrippen; c. 1235. — 15. *Auxerre*, Gurtbogen; c. 1235. (Viollet-le-Duc, King, Schmitz, *Knauth.)

Tafel 572.

1. 2. 3. *Magdeburg*, Bischofsgang, Gurten und Rippen; c. 1230. — 4. 13. *Maulbronn*, Refektorium, Gurten und Rippen; c. 1220. — 5. 6. *Limburg*, Gurte und Rippen; c. 1230. — 7. *Magdeburg*, Gurte zwischen Querschiff und Langhaus; c. 1235. — 8. *Magdeburg*, Gurt in den Seitenschiffen; c. 1235. — 9. *Trier*, Liebfrauen; c. 1235. — 10. *Maulbronn*, Kreuzgang; c. 1225. — 11. *Minden*, Scheidbogen; c. 1270. — 12. *Heiligenkreuz*, Kreuzgang; c. 1240. — 14. 15. *Worms*, Sakristei; c. 1300. — 16. *Seligenstadt;* c. 1230. — 17. *Worms*, Dom; c. 1210. — 18. *Echternach*; c. 1240. — 19. *Wetzlar;* c. 1300. — 20. *Bacharach* (nicht Friedberg); c. 1290. (Rosenthal, Schmidt, Paulus, Redtenbacher.)

Tafel 573.

1. *Rouen*, S. Maclou; 2. H. saec. 15. — 2. **Kaisheim;* c. 1370. — 3. *Frankfurt*; c. 1420. — 4. 5. *Friedberg;* c. 1400. — 6—8. *Paris*, S. Sévérin; E. saec. 15. — 9. 10. *Esslingen*, Frauenkirche; c. 1400. — 11. *Stuttgart*, S. Leonhard; c. 1475. — 12. *Erfurt*, S. Severi; c. 1480. — 13. 14. 16. 17. *Bern;* E. saec. 15. — 15. *S. Wendel;* E. saec. 15. (Viollet-le-Duc, Lenoir, Egle, Paulus, Müller, Schmidt.)

Tafel 574.

Scheidbögen englischer Kirchen: 1. *Byland*, E. saec. 12. — 2. *Beverley*, Chor; A. saec. 13. — 3. *Salisbury*, Chor; 2. Viertel saec. 13. — 4. *Lichfield*, Schiff; E. saec. 13. — 5. *Wells*, Chor; E. saec. 14. — 6. *Lancaster*, A. saec. 15. — 7. *Beverley*, Schiff; M. saec. 15. (Sharpe.)

Tafel 575.

Gurte und Rippen englischer Kirchen: 1. 2. 4. 5. 6. 8. *(Kirkstall, Roche, Byland)*; E. saec. 12. — 7. 9. *(Jervaux, Fountains)*; 1. H. saec. 13. — 3. 10. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. *(Hexham, Howden, Selby, Tintern, Rievaulx)*; 2. H. saec. 13. (Sharpe.)

Dekoration der Fenster.

13. und 14. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland.

a) Teilungen in gerade Zahlen.

Tafel 576.

1. *Gemrichsheim*, Turmfenster; 1. H. saec. 13. — 2. *Reims*, Kathedrale, Chorkapellen; c. a. 1225. — 3. *Marburg*, S. Elisabeth, Erdgeschoss des Chors; c. 1250. — 4. *Freiburg*, Oberfenster der östlichen Joche; c. a. 1260. — 5. *Hirzenach;* c. 1235. — 6. *Esslingen*, S. Paul; c. 1260. — 7. *Wetter*, E. saec. 13. — 8. *Marburg*, S. Elisabeth, Sakristei; c. 1210. — 9. **Burgos*, Kathedrale, Hochschiff; nach M. saec. 13. (Redtenbacher, Viollet-le-Duc, Paulus, Schäfer, Dehio.)

Tafel 577.

1. *Friedberg*, Pfostenprofile; c. a. 1320. — 2. *Oppenheim*, Oberfenster; c. a. 1350. — 3. *Amiens*, Oberfenster im Langhaus; c. a. 1235. — 4. **Amiens*, Oberfenster im Querschiff; c. a. 1260. — 5. *Minden*, Dom; letztes Viertel saec. 13. — 6. *Haina;* letztes Viertel saec. 13. — 7. *Altenberg;* 1. H. saec. 14. (v. Schmidt, Viollet-le-Duc, Hase, Ungewitter, Photographie.)

Tafel 578.

1. 2. *Alby*, Kathedrale; saec. 14. — 3. *Herford*, Marienkirche; gegen M. saec. 14. — 4. 5. **Strassburg*, Münster, Katharinenkapelle; c. 1535. — 6. *Altenberg*, Hauptfenster der Westfront, M. saec. 14. — 7. *Worms*, Dom, Taufkapelle; 2. H. saec. 14. — 8. *Mettingen;* E. saec. 14. — 9. *Würzburg*, Dominikaner; M. saec. 14. (King, Redtenbacher, Paulus, Knauth.)

b) Teilungen durch ungerade Zahlen.

Tafel 579.

1. *Carcassonne*, S. Nazaire; 2. Viertel saec. 14. — 2. **Coutance*, Seitenschiff; nach M. saec. 13. — 3. **Chambly*, Chor; 2. H. saec. 13. — 4. *Séez*, Kathedrale; 2. H. saec. 13. — 5. *Oppenheim;* saec. 14. — 6. *Regensburg*, Dom; saec. 14. — *Schlettstadt*, Münster, Hauptfenster der Westfront; saec. 14. (Viollet-le-Duc, King, Redtenbacher, Photographie.)

Tafel 580.

1. *Bebenhausen*, Hauptfenster des gerade schliessenden Chors; c. 1540. — 2. *Erfurt*, Dom, Chor; c. 1350. — 3. **Barcelona*, S. Maria del Mar; nach M. saec. 14. — 4. **Aachen*, Münster, Chor; c. 1570. —

5. **Soest*, S. Maria zur Wiese; Mitte saec. 14. — 7. **Magdeburg*, Dom, Hauptfenster des nördlichen Querschiffs; E. saec. 14. (King, Paulus, Photographie.)

15. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland.

afel 581.

1. 2. *Bern*, Münster; c. 1500. — 3. *Ingolstadt*, Frauenkirche; E. saec. 15. — 4. 5. *Münster*, S. Lambert; M. saec. 15. — 6. *Wien*, S. Maria am Gestade; 1. H. saec. 15. — 7. 8. **Freiburg*, Chorkapellen; c. 1500. — 9. **Strassburg*, Münster, Lorenzkapelle; c. 1500. — 10. **Thann*, Münster; E. saec. 15. — 11. **Münster*, S. Ludger, Chor; M. saec. 15. — 12. **Schorndorf*, Chor; E. saec. 15. (Müller, bair. Inventar, k. k. Centr.-Comm., Photographie.)

afel 582.

1. *Louviers*, Seitenschiff. — 2. *Falaise*. — 3. **Tours*, Kathedrale, Hauptfenster der Westfront. — 4. **Poitiers*, Palais. — 5. **Vienne*, Kathedrale, Westfront. (Archives, Caumont, Photographie.)

England.

afel 583.

1. **Carlisle*, Kathedrale, Chorschluss; c. 1380. — 2. *Leominster;* E. saec. 13. — 3. *Wellingborough;* saec. 14. — 4. *Sleaford;* saec. 14. — 5. **Canterbury*, Hauptfenster der Westfront; c. 1410. (Sharpe, Photographie.)

RAD- UND ROSENFENSTER.

afel 584.

1. *Laon*, Westfassade; A. saec. 13. — 2. *Chartres*, Westfassade; A. saec. 13. — 3. *Paris*, Notre-Dame, Querschiff; nach M. saec. 13. — 4. *Paris*, S. Chapelle, Fassade; M. saec. 15. — 5. *Toulouse*, S. Nicolas, saec. 14. — 6. *Magdeburg*, Dom, saec. 14. — *Rouen*, S. Ouen; saec. 14. (King, Lassus, Viollet-le-Duc, Calliat, Clemens, Pugin.)

BLATTWERK.

Frankreich.

a) 12. und 13. Jahrhundert.

afel 585.

1. **Paris*, Notre-Dame, Chor. — 2. **Reims*, Kathedrale, Triforium des Chors. — 3. **Semur*. — 4. *Auxerre*. — 5. **S. Père-sous-Vezelay*. — 6. **Reims*, Langhaus. — 7. **Reims*, Chor. (King, Photographie.)

Tafel 586.

1. *Paris*, Notre-Dame. — 2. *Paris*, S. Chapelle, untere Halle. — 3. **Nevers*, Kathedrale. — 4. *Paris*, S. Chapelle, obere Halle. — 5. *Chartres*, Kathedrale, Fragment des Lettners. — 6. **Reims*, Westwand. — 7. *Moret*. — 8. *Paris*, S. Chapelle, untere Halle. (Adams. Photographie.)

b) 14. Jahrhundert.

Tafel 587.

1. 3. *Paris*, S. Chapelle, obere Halle. — 2. *Troyes*, S. Urbain. — 4. *Carcassonne*, S. Nazaire. — 5. **Evreux*, Kathedrale. — 6. *Paris*. Notre-Dame. (Adams, Viollet-le-Duc, Photographie.)

c) 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Tafel 588.

1. 6. **Nevers*, Kathedrale. — 2. **Vincennes*, S. Chapelle. — 3. 5. 8. *Chartres*, Clocher-neuf. — 4. *Chartres*, Chorschranken. — 9. **Rouen*, S. Ouen. (Adams, Photographie.)

Deutschland.

a) 13. Jahrhundert.

Tafel 589.

1. *Freiburg*. — 2. 5. *Köln*. — 3. 6. *Naumburg*. — 4. *Gelnhausen*. (Schmitz, Luthmer.)

Tafel 590.

Sieben Details vom *Strassburger* Münster: 1. 3. *Arkatur der Seitenschiffe; c. 1255. — 4. 5. 6. *Oberfenster; c. 1270. — 8. *Südliches Querschiff; c. 1250. — 9. *Strebewerk; c. 1270. — 2. 7. *Wimpfen*. Chor; c. 1270. (Hurst, Egle.)

Tafel 591.

1. 2. *Naumburg*; c. 1260. — 3. *Trier*, Liebfrauen; c. 1240. — 4. 5. 6. **Strassburg*, Münster, von den Fenstern und dem Strebewerk des Hochschiffs; c. 1270. (Luthmer, Hurst.)

b) 14. und 15. Jahrhundert.

Tafel 592.

Sieben Details vom *Strassburger* Münster: 1. *Turmachteck; c. 1415. — 2. *Drittes Geschoss des Südturmes; c. 1360. — 3. 9. *Von der westlichen Galerie des südlichen Querschiffs; c. 1470. — 4. 6. *Fenster der Katharinenkapelle; c. 1335. — 5. **Ulm*, Münster; c. 1460. — 7. *Esslingen*, Liebfrauenkirche, Turm; c. 1450. (Hurst, Egle.)

Italien.

Tafel 593.

1. **Venedig*, Portal der Frarikirche; M. saec. 14. — 2. 3. *Orvieto*, Dom; A. saec. 14. — 4. **Venedig*, Dogenpalast; A. saec. 15. — 5. **San-Galgano*, M. saec. 13. — 6. **Siena*, Kanzel des Doms; E. saec. 13. (Bénois, Photographie.)

BACKSTEINDETAILS.

Italien.

Tafel 594.

1. *Venedig*, S. Giovanni e Paolo, Kranzgesims; saec. 14. — 2. 3. *Ferrara*, S. Antonio, Kranzgesims; saec. 15. — 4. *Monza*, Sakristei des Domes, Fenster und Fries; c. 1400. (Gruner, Runge.)

Tafel 595.

1. *Pavia*, S. Francesco, Fenster; 1. H. saec. 14. — 2. *Crema*, Dom, Fenster; E. saec. 13. — 3. *Mailand*, Ospedale maggiore, Fenster; saec. 15. — 4. *Cremona*, Dom, Fenster; saec. 14. — 6. *Pavia*, S. Maria del Carmine, Fassadenfenster; 1. H. saec. 15. (Runge, Gruner.)

Deutschland.

Tafel 596.

1—6. Pfeilergrundrisse aus *Tangermünde*, *Rostock*, *Werben*, *Königsberg i. N.*, *Granzow*, *Stendal*, Dom; saec. 14. u. 15. — 7—12. Portal- und Bogenprofile aus *Verden*, *Brandenburg*, *Lüneburg*, *Seehausen*; saec. 14 u. 15. (Adler, Essenwein.)

Tafel 597.

1—7. Friese, Blenden und Flächendekoration aus *Stendal* (S. Marien), *Tangermünde*, *Chorin*, *Salzwedel*, *Werben*. (Adler, Essenwein.)

KONSTRUKTIVE DETAILS.

Tafel 598.

1. *Laon*. — 2. *Noyon*. — 3. *Braisne*. — 4. *Dijon*. — 5. *Reims*.

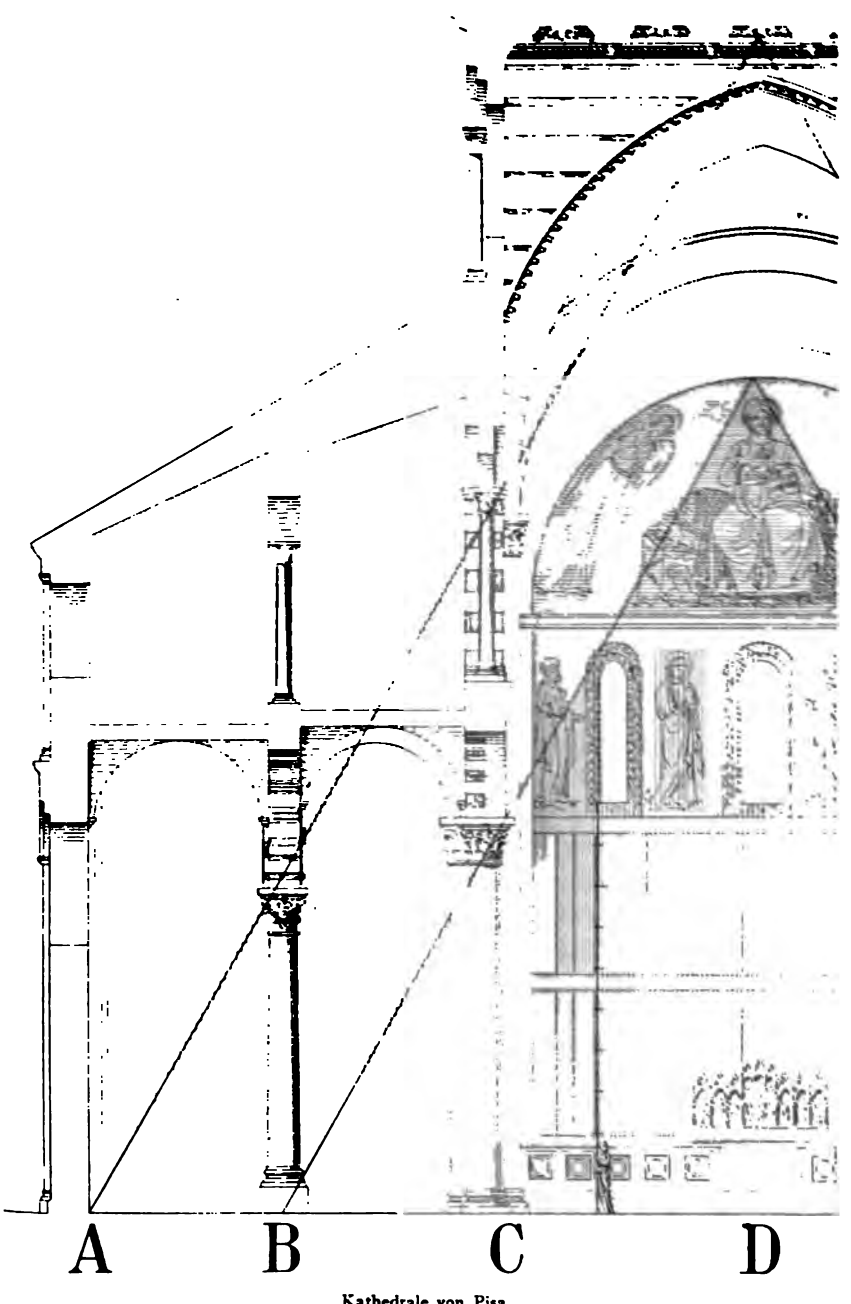
SCHEMATISCHE QUERSCHNITTE.

Sie sind so dargestellt, dass auf der rechten Hälfte die Arkaden und Fenster, auf der linken die Pfeiler und Widerlager geschnitten werden.

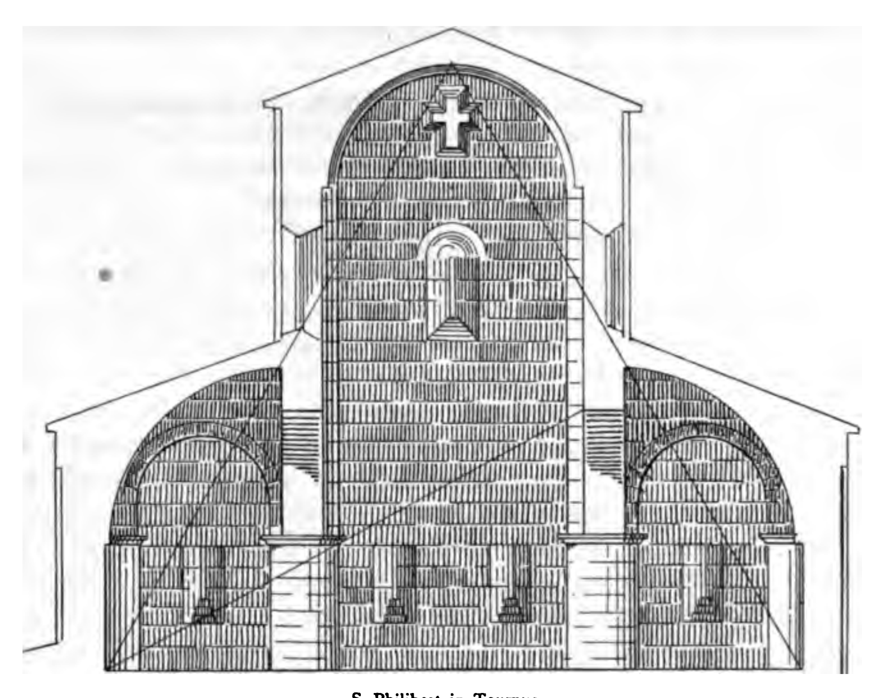
Tafel 599.
Siebzehn dreischiffige Basiliken.

Tafel 600.
Sieben fünfschiffige Basiliken.

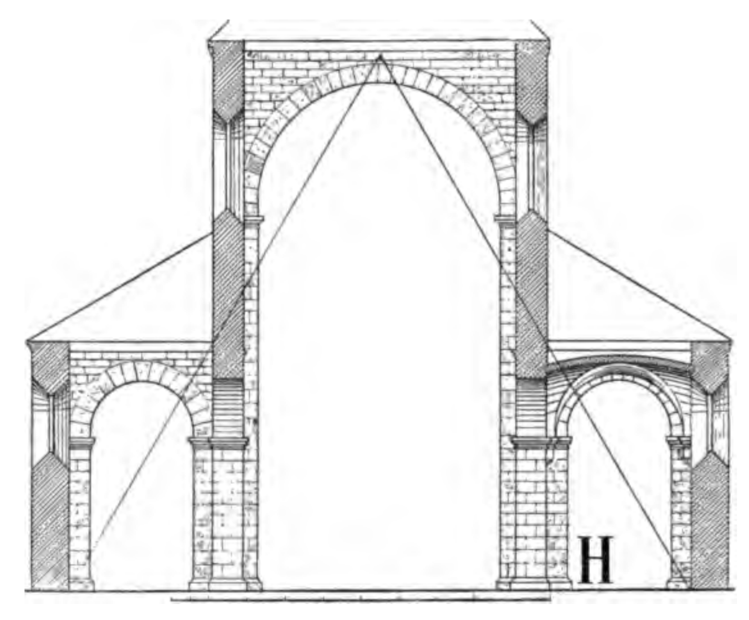
Tafel 601.
Fünf Hallenkirchen und vier einschiffige Säle.



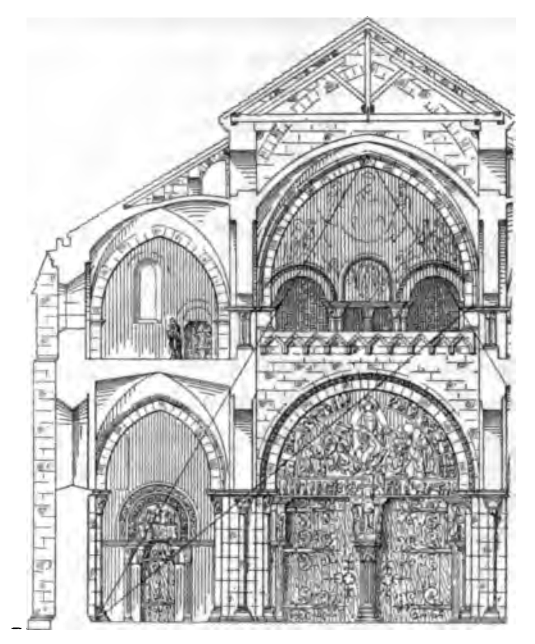
Kathedrale von Pisa.



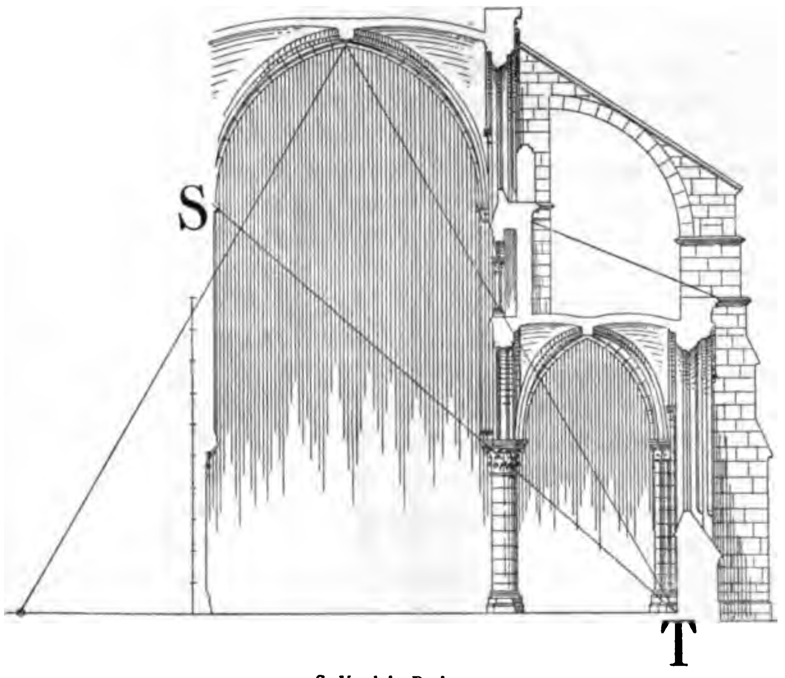
S. Philibert in Tournus.



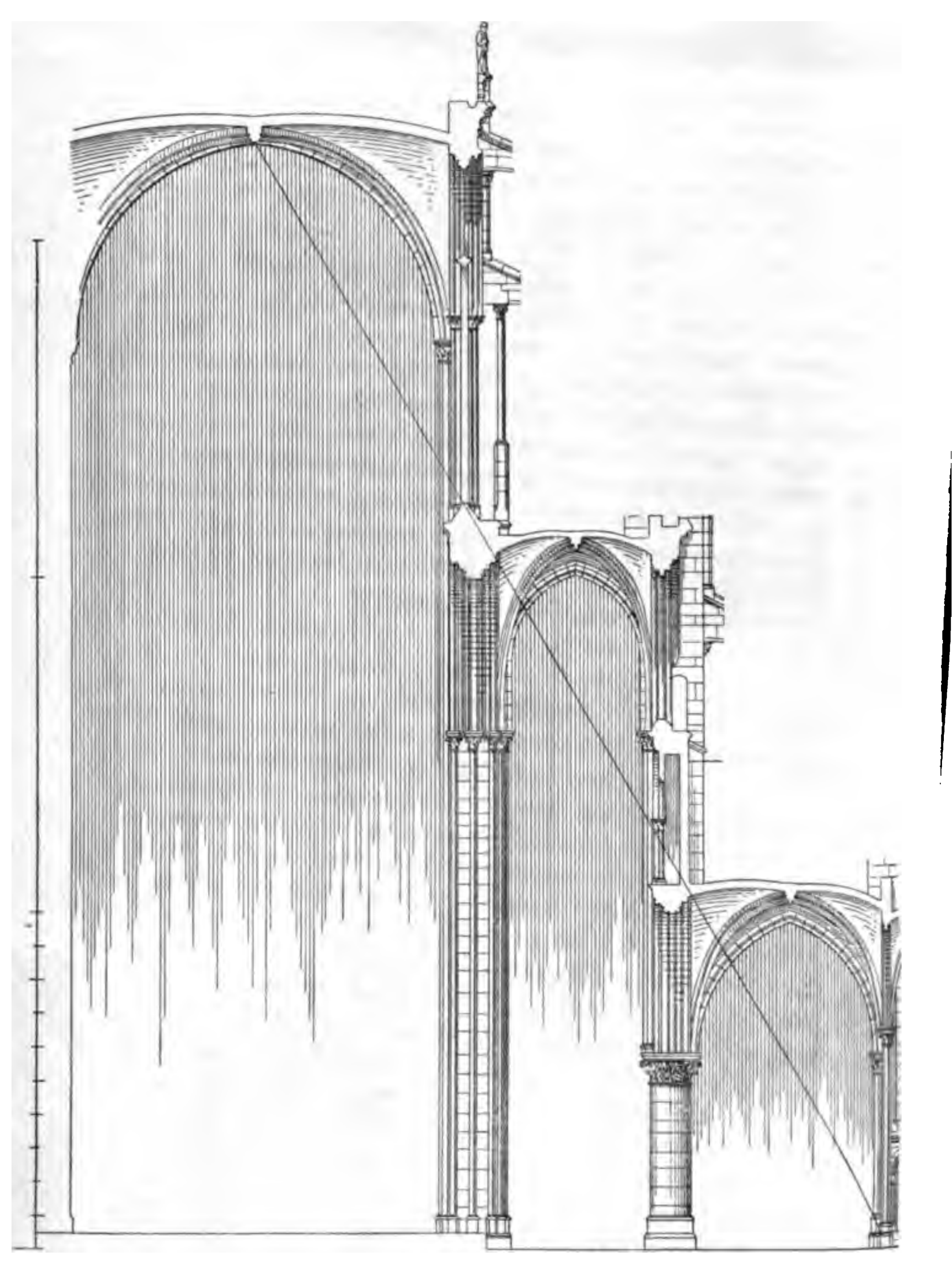
S. Jakob in Würzburg



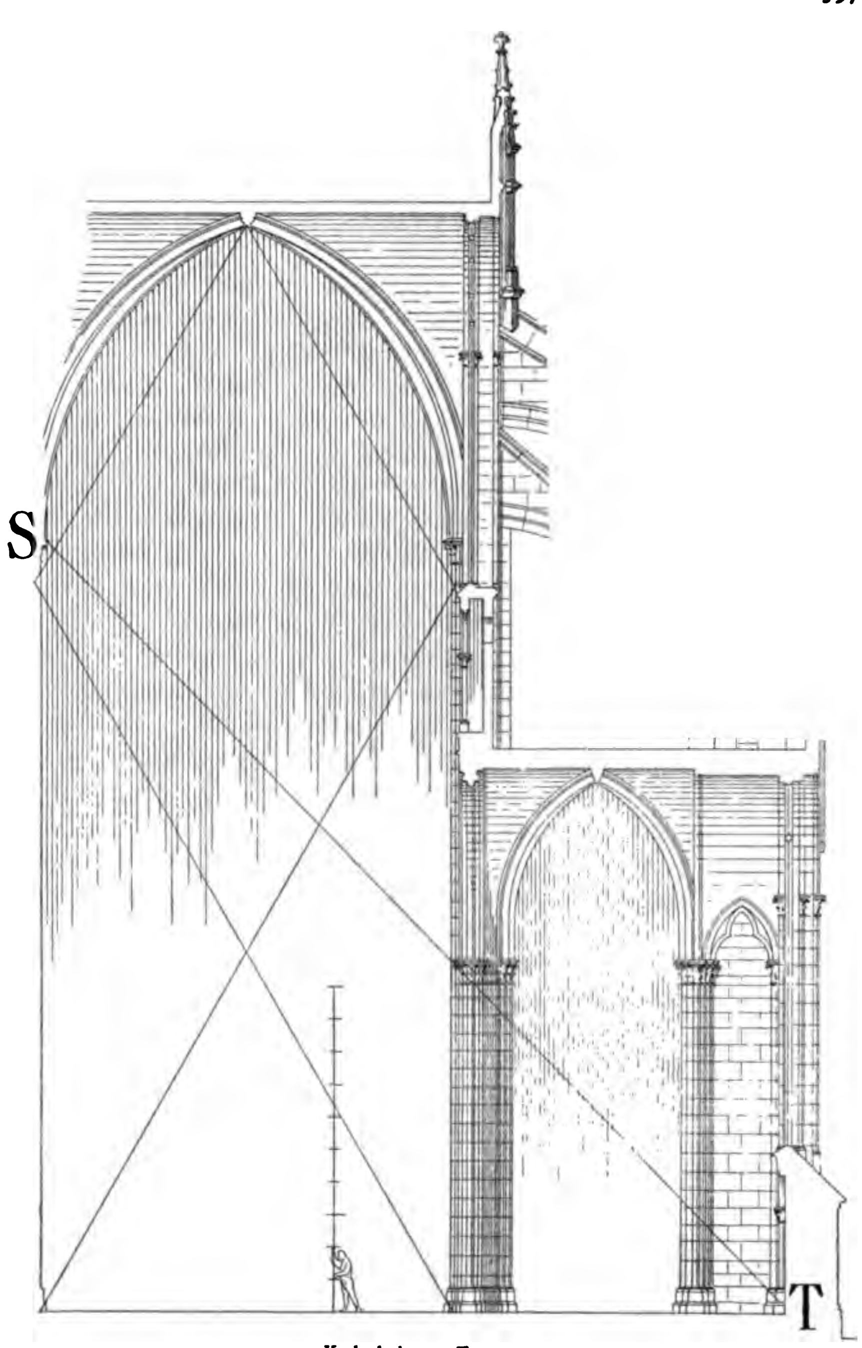
Vorhalle in Vezelay.



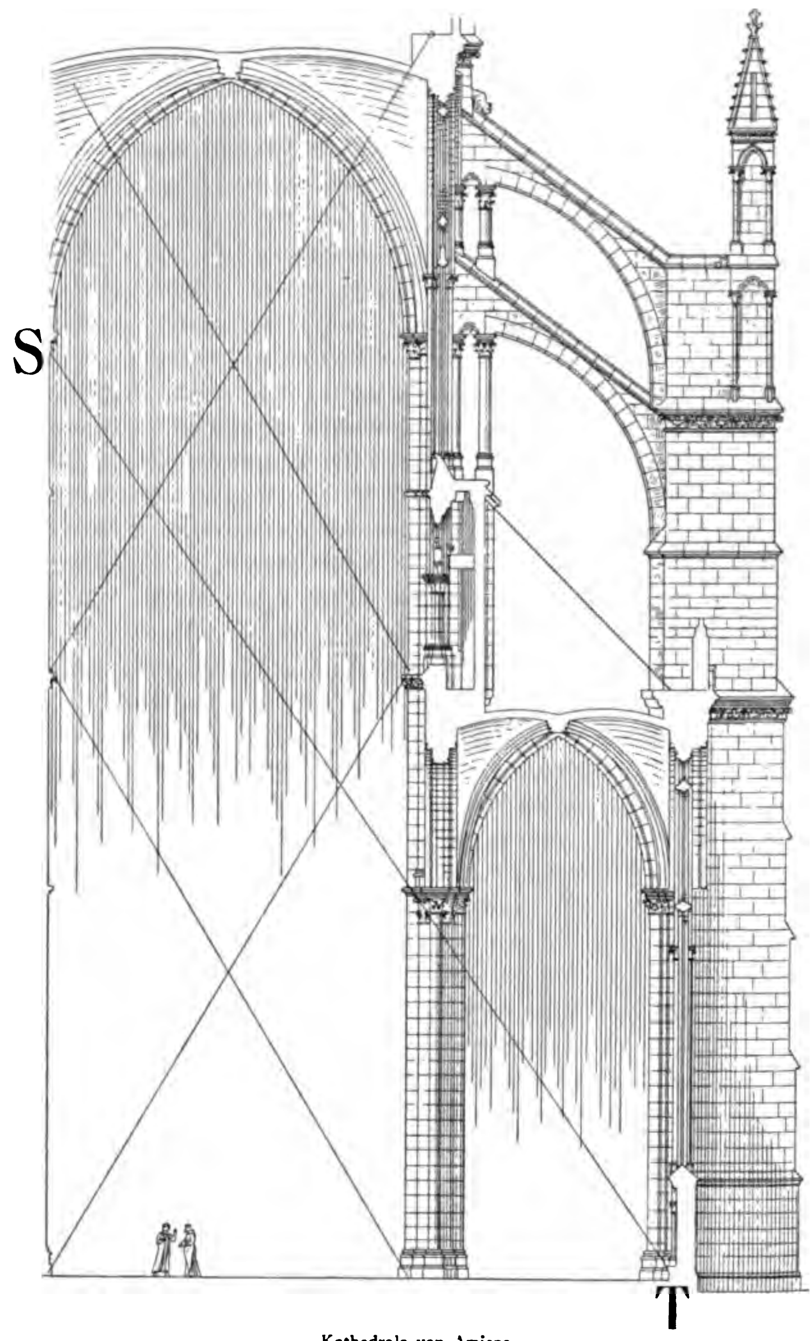
S. Yved in Braisne.



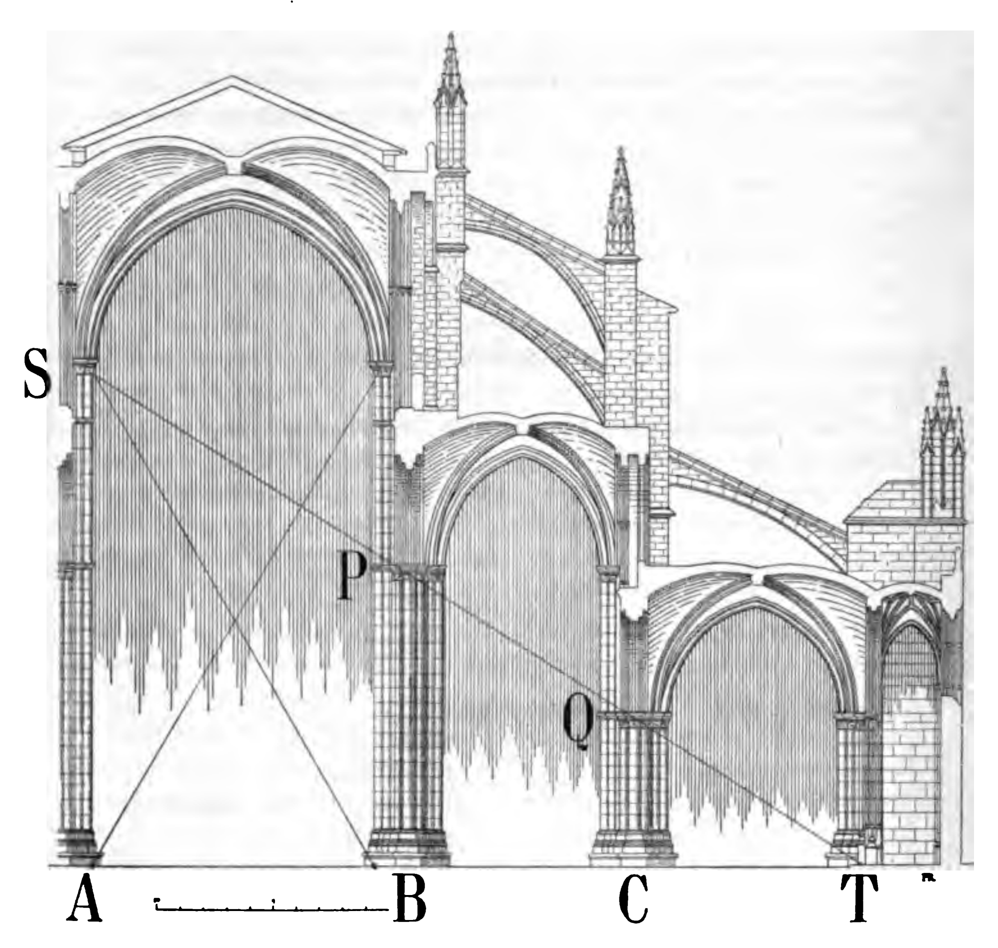
Kathedrale von Le Mans.



Kathedrale von Tournay.



Kathedrale von Amiens.



Kathedrale von Toledo.

Register.

Die stehenden Zahlen verweisen auf die Seiten im Text, die liegenden auf die Tafeln im Atlas, ein den ersteren beigegebenes Sternchen auf eine in den Text eingedruckte Abbildung.

A.

B.

C.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

Q.

R.

S.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01318 4141